



الفكر المعاصر

مارس ١٩٦٦

العدد الثالث عشر

● قد يقال إن علمية التفكير هي ما عير اليسار من اليمين لكن هذه العلمية إنما تفرق بين يسار ويسار لابين يسار ويمين

● الدول الاشتراكية غير الماركسية لإيمانها بعدم حتمية الحرب نتخذ موقفاً حيادياً إيجابياً بل وتدعو إلى نزع السلاح

● الفلسفة اليمينية هي التي تؤدي إلى دعم القوى المحافظة في المجتمع على حين أن الفلسفة اليسارية تحدث بلسان القوى الشورية فيه

● إذا كان سهلاً بالنسبة للكاتب المشرحي أن يستدر دموع النظارة، فإن من الصعوبة بمكان أن ينتزع ضحكات هذا الجمهور

● بقلم رئيس التحرير

هذا العدد

ص ٤

قضية اليمين

واليسار

ص ٦

● يمين الفكر ويساره .. ما معناهما ؟ تحديد منطقي
لكلا المفهومين في الفكر بعامة للدكتور زكي نجيب محمود ،
ويليه التناول المتخصص ليمى اليمين واليسار في كل قطاع ثقافي
مل حنة ● اليمين واليسار في الأدب ، للدكتور عبد العزيز
الأمراني ● اليمين واليسار في السياسة والاقتصاد ،
للدكتور راشد البراوي ● اليمين واليسار في الفن ، للأستاذ
رميس يونان ● اليمين واليسار في الفلسفة ،
للدكتور فؤاد زكريا .

● من فلسفة العقاد ، تحية فلسفية لفيلسوف العربية في
الذكرى الثانية لوفاته ، للأستاذ جلال العشري

تيارات فلسفية

ص ١٩

● القناع في مسرح بيراندللو ، تحية أدبية لأبي المسرح
الحديث في يوم المسرح العالمي ، للأستاذ محمود سامي أحمد .

أدب ونقد

ص ٦٤

● الفكر التشكيلي في بينالي الإسكندرية ، استعراض
نقدى لتيارات الفكر الفني في دول البحر المتوسط ، للدكتور
رمزي مصطفى .

دنيا الفنون

ص ٧٣

● فيليب حتى ... المؤرخ العربي العالمي ،
دراسة خافية لانجازات المؤرخ العربي ومنهجية في كتابة التاريخ
للدكتور حسين فوزي النجار .

تيار الفكر العربي

ص ٨١

● مع أنجوس ويلسون ، جان لوى بارو ، هـ . و . أودن ،
جياكو ميني ، محمود عماد ، نجيب محفوظ ، يوسف
إدريس .

سأكله شهر

ص ٩١

● مناقشات مفتوحة .

ندوة القراء

ص ١٠٨

شبكة كتب الشيعة



هذا العدد

بهذا العدد تبدأ مجلة الفكر المعاصر عامها الثاني ، مستبشرة بمستقبلها قياساً على ما لاقته من قرائها خلال عامها الأول من تأييد وتشجيع على المضي في الطريق التي سلكتها ، وعلى المبادئ التي سارت على هديها . ذلك أنها حرصت خلال عامها الأول ومتحرسين بإذن الله خلال أعوامها الآتية على أن تكون ملتزمة لشعارها الذي استمدته من ميثاق العمل الوطني ، وهي أن تكون فكراً مفتوحاً لكل التجارب . وليس يعني هذا أن تفتح صفحاتها للآراء والأفكار التي من شأنها أن تقعد الهمم في مرحلتنا التاريخية التي نجتازها ، وإنما هي إذ تفتح فوافدها لكل التجارب على اختلافها فإنما تراعى أن يكون في تلك التجارب غذاء لعقولنا وقلوبنا نزداد به قوة وتصميماً وعزماً ، ونستوضح به أهدافنا لكي نعلمن خطانا على سبيل واضح نحو تلك الأهداف .

وسيكون من خطة المجلة أن تثير آناً بعد آناً بعض القضايا الفكرية التي تكتنف حياتنا العقلية الراهنة ، كلما وجدت أن هناك مفهومات رئيسية تتداولها الألسنة والأقلام في غموض وعدم تحديد ابتغاء الوضوح الذي أشرنا إليه ، والذي هو شرط لا غنى عنه لكل حياة عقلية سليمة . واختارت المجلة لهذا العدد الذي تسهل به عامها الثاني قضية اليمين واليسار في فروع الثقافة المختلفة لأنها مفهومان يتقصبهما كثير من الشرح والتوضيح ، فيبدأ العدد بمقالة عن يمين الفكر ويساره وما يمينان ، وإن الكاتب ليزعم أن المعنى قد يكون واضحاً بدرجة كافية في مجال الاقتصاد والاجتماع ، أما إذا جاوزناها إلى الفلسفة والعلم والأدب والفن فهو لا يجد في هذه الفروع الثقافية خطأ فاصلاً بين اليمين واليسار . ففي الفلسفة قد تكون نصيراً للمثالية أو للتجريبية مع كونك اشتراكياً في الاقتصاد والاجتماع ، وفي الأدب قد تختار ما شئت من أشكال أدبية في الشعر والنقصة والمسرحية دون أن يكون في اختيارك هذا ما يجعل بك نحو يمين ويسار إلا بالمضمون الذي تملأ به تلك الأشكال ، وعندئذ ترد من جديد إلى مجال الاقتصاد والاجتماع ، وكذلك قل في الفن . وأما العلم وعلمية التفكير فيرى الكاتب أنهما يفرقان بين يسار ساحم تبدي في المدن الفاضلة القديمة ، ويسارينزع نحو العمل والتطبيق وهو اليسار الذي يسود الدول الاشتراكية اليوم ، ولكنه لا يفرق بين يسار ويمين لأنك قد تكون علمياً وأنت في يسار أو في يمين على حد سواء . ثم تأتي بعد ذلك مقالة عن اليمين واليسار في الأدب فيربط هذا التقسيم بتقسيم قديم كان قائماً بين ما كانوا يسمونه قديماً وجديداً ، لكن الكاتب يذهب إلى أن السياسة في هذا العصر قد أصبحت من الخطورة في حياة الناس بحيث يستعزم على الأديب أن يشارك فيها ، وعندئذ يكتب أدبه صفة اليمين أو صفة اليسار بحسب المذهب السياسي الذي يلتزم به في أدبه . ويحجى بعد ذلك مقال عن اليمين واليسار في السياسة والاقتصاد ، فيه تحليل للموقف كما هو واقع في البلاد اليسارية والبلاد اليمينية شارحاً لنا ما تعانيه هذه البلاد وتلك من أزمات تختلف باختلافها . فأما بلاد اليمين فأزمته الرئيسية هي شكها الدفين في نظامها الرأسمالي وهل يمكن أن يؤدي بهم إلى تحقيق العدل الاجتماعي لجهاير الشعب ، وأما بلاد اليسار فأزمته هي ما قد تعرضت له من توترات وخلافات ، بل وانقسامات حول القضايا العقائدية وبخاصة بين الصين من جهة والاتحاد السوفيتي من جهة أخرى . ويلاحظ الكاتب أن الدول الاشتراكية غير الماركسية قد تميزت بطابع خاص بها وهو إيمانها بالسلام وعدم حصية الحرب مما ترتب عليه أن تقف موقفاً حيادياً إيجابياً ، وأن تطالب بنزع السلاح . وبعد ذلك تجيء مقالة عن اليمين واليسار في الفن يذهب صاحبها إلى أن المعنى الحقيقي في العمل الفني هو قبل كل شيء في طريقة بنائه وتركيبه ، وليس في طريقة البناء هذه ما يجعل العمل الفني منتسباً إلى يمين أو إلى يسار ، وبالتالي لا يجعله متصفاً بجمعية أو بتقدمية ، ويضرب لذلك أمثلة جزئية من مختلف الأعمال الفنية من عمارة إلى تصوير ونحت . فلا يقف الرائي أمام مسجد متأملاً فن العمارة فيه ثم يقول إنه فن في اليمين أو فن في اليسار ، وكذلك لا يقف واقف أمام لوحة « جيرنيكا » لبيكاسو متأملاً طريقة تكوينها ثم يقول إنها في هذا الجانب أو في ذاك . ثم يتلو ذلك مقال أخير في هذا الموضوع وهو عن اليمين واليسار في الفلسفة فيربط الكاتب بين هذا التقسيم - كما فعل زميله في المقال الخاص بالأدب -

يربط بين هذا التقسيم وبين المضمون السياسي الذي تنطوي عليه هذه الفلسفة أو تلك ، فهي فلسفة يمينية إذا جاءت مؤيدة للقوى المحافظة في المجتمع ، وهي فلسفة يسارية إذا جاءت ناطقة بلسان القوى الثورية فيه . وإنه ليغلب على الفلسفة اليسارية أن تأخذ بسلطان العقل على الطبيعة ، وأن تؤمن بالتغير الذي لا يسكن ثيابه سواء في الطبيعة أو في المجتمع الإنساني ، على حين أن الفلسفة اليمينية قد تميل إلى محاولة الكشف عن الأفكار المجردة الثابتة التي تدوم دوماً لا يؤثر فيه مر الزمن .

وبعد أن نفرغ من هذه القضية وفروعها ندخل في أبوابنا المعتادة وأولها باب التيارات الفلسفية ، وفيه مقال عن جانب من فلسفة العقاد إحياء لذكره الثانية بعد وفاته . وهو إذ يتناول فلسفة الضحك عند العقاد ، وهو الفرع الذي كان رحمه الله يود لو أنه ألف فيه كتاباً كاملاً ، يحاول أن يصوغ آراء العقاد في صورة تركيبية لنظرية متكاملة في الضحك تشمل من جوانبه الفسيولوجية والسيكولوجية والسيكولوجية فضلاً عن جانبي الأخلاق والجمال . ومؤدى رأى العقاد أن الضحك ظاهرة إنسانية خاصة ، بل ربما كانت أهم ظاهرة تميز بها الإنسان .

ثم تنتقل إلى باب الأدب ونقده حيث يجد القارئ مقالا عن مسرح بيراندولو مشاركة منافي الاحتفال بيوم المسرح العالمي ، وفي هذا المقال يحدثنا الكاتب كيف حارب بيراندولو في مسرحياته الأخلاق والمواضعات البورجوازية ، وحاول أن يشعر الناس أنهم في حاجة إلى قيم جديدة ومنطق جديد في التفكير ؛ وحققاً كان بيراندولو هو النبع الدرامي لكل الحركات التجريدية التي ظهرت في مجال الدراما العالمية المعاصرة ، فهو الرجل الذي افتتح النصف الثاني من قرننا العشرين .

وننتقل من الأدب إلى الفن فنقرأ مقالا عن بينال الإسكندرية السادس الذي عقد بها في الشهر الماضي ، وقد عرض كاتب المقال لما احتواه هذا المعرض وأبرز لنا ما تجسده اللوحات والنماثيل المعروضة فيه من اتجاهات حديثة تتجاوب مع تيارات الفكر العالمي المعاصر ، وإن يكن هذا التجاوب يختلف شدة وضعفاً باختلاف البلاد التي اشتركت في إقامته وكلها من بلاد البحر الأبيض المتوسط .

وأخيراً نعرض مع القارئ شخصية تمثل تيار الفكر العربي هي شخصية فيليب حقي المؤرخ اللبناني المعروف الذي أرى المكتبة الإنجليزية والعربية على السواء ، الأولى بالتأليف والثانية بترجمة مؤلفاته ، أثراهما بما كتبه عن حضارات الشرق الأدنى القديمة وفي مقدمتها الحضارة العربية . ولعل من أبرز ما أوضحه لنا قيام الصلات منذ القدم بين حضارات الشرق الأدنى القديمة وبين الحضارة العربية ، مما يؤيد تأييداً قوياً الوحدة العربية التي شهدت من الأواصر الرابطة ما يردنا إلى تاريخ موغل في القدم . وإن منيج فيليب حقي في البحث هو المنهج العلمي الحديث الذي يقوم على الواقعية التاريخية ، وعلى الاستقراء المنطقي للأحداث دون أن يقيم في ذلك الاستقراء المنطقي شيئاً من التأويل الذي قد يفسد الأساس العلمي .

وفي نهاية العدد يلتقي القارئ بما ألف أن يلتقي به من علامات الإنتاج الفكري الحديث ، ومن مساجلات فكرية بين بين القراء أنفسهم .

تيسر التحية

مبحث الفكر ويساره

هنا ، والمناديل هنا ، وإلى الكتب فيرتها : هنا
الفلسفة ، وهنا التاريخ ، وهكذا ، يفعل كل ذلك
على ضوء السراج ، ليعلم - أولاً - ماذا تحتوى عليه
الغرفة ، قبل أن يتاح له اختيار هذا دون ذلك ،
فحسبه الآن أن يعلم ، ليحيى اختياره بعدئذ على
بصيرة وهدى .

والحق إنى لفى عجب أشد العجب ، ممن يجدون
في أنفسهم الجرأة على القذف بكلمات يحملونها
أضخم المعانى ، بغير أن يكونوا على بينة - ولو إلى
حد محدود - مما يقولون ويكتبون ، ألا إن الإيمان

١

إننى ها هنا لكن يحمل فى يده سراجاً ، ليدخل
به غرفة مظلمة ، تناثرت فيها الأشياء من كل
صنف : أثاث ، وثياب ، وكتب ، وعدد وآلات ،
فيجعل همه - أول الأمر - أن يصنف هذا المحتوى
المختلط بعضه ببعض ، والمتداخل بعضه فى بعض ،
وذلك بأن يضع الأثاث فى أماكنه ، ثم يجمع الثياب
وحدها ، والكتب وحدها ، وكذلك العدد والآلات ،
ليعود بعد ذلك ، إلى الثياب فيصنفها : القمصان

● القسمة إلى يمين ويسار مفهومة في المجال الاقتصادي والاجتماعي ، وسؤالنا هو : هل تمتد هذه التفرقة عينا إلى سائر جوانب الحياة الفكرية بحيث تشمل الفلسفة والعلم والأدب والفن ؟

● . . أما أن يكون في العلم يمين ويسار فذلك ما لست أعتقد أنه يطوف لأحد بهال : ولكن الخلاف قد يبدأ حين نترك العلم إلى فلسفة

● قد يقال إن عملية التفكير هي ما يميز اليسار من اليمين ، لكن هذه العلمية إنما تفرق بين يسار ويسار لا بين يسار ويمين .

مامعناهما ؟

دكتور زكي نجيب محمود

الذي لا ينبئ على وضوح العقيدة التي نؤمن بها ، هو إيمان - إن صلح على الإطلاق - فلو طائفة من الناس لا تريد أن تشغل أنفسهم بما قد يعوق سير الحياة العملية ؛ لكن الحياة العملية ذاتها تقتضي - دائماً - أن يتمهل نفر إلى جانب الركب السائر ، ليلقى الأضواء العقلية على الأفكار نفسها التي اتخذها الركب السائر محاور الدفع والحركة ؛ ولماذا ؟ ليكون ذلك بمثابة النقد الذاتي ، الذي يصحح التصورات العقلية على هدى من تفصيلات التنفيذ العملي ، وهكذا يسير الفكر والعمل رأساً إلى كتف .

و «اليمين» و «اليسار» كلمتان أراهما يستعملان على نطاق واسع ، للتفرقة بين الأفكار والمواقف والأشخاص ؛ فهذه الفكرة من اليمين ، وتلك من اليسار ؛ وكذلك هذا الموقف وذلك ؛ وهذا الرجل وذلك ؛ ولقد تساءلت - مخلصاً لنفسي السؤال والبحث عن الجواب - ماذا يا ترى عماها أن تكون تلك الصفات التي - إذا ما توافرت في شخص - أدخلته في زمرة اليمين أو في زمرة اليسار ؟ ولما حاولت الإجابة ، وجدت الأمر أعقد من أن تجيء إجابة سريعة مطمئن إلى صوابها ؛ ذلك لأنه لو كانت التفرقة مقصورة على يمين في ناحية ، ويسار في ناحية ، لما كان للتقسيم مغزى عند من تعنيه الآثار الفعلية للأفكار النظرية ؛ لكنني



قسمتها في الفلسفة متداخلة ؛ ففي العلم إذا قلت عن شيء إنه أوكسجين لم يعد يجوز لك أن تقول عنه في الوقت نفسه إنه هيدروجين ، لاختلاف الخصائص المميزة بين هذا وذاك ، اختلافاً يفصل أحدهما عن الآخر فصلاً تاماً ؛ وأما في الفلسفة ، فإذا قلت عن شيء إنه موجود ، فقد يجوز لك أن تقول عنه في الوقت نفسه إنه معدوم ، لأن الوجود والعدم يتداخلان في حالات تجمع بينهما في آن واحد ، هي حالات « الصيرورة » والتغير ، بحيث يكون الكائن الواحد المتغير موجوداً ومعدوماً معاً . . . وأعود فأقول إن أول ما قد ورد على ذهني عند محاولة النظر في هذه التفرقة بين يمين الفكر ويساره ، هو أن سألت نفسي : ترى هل يجعلون هذا التقسيم على أساس « علمي » يفصل اليمين عن اليسار في الفكر فصلاً كاملاً ، بحيث يصبح محالاً على من اتصف بصفات الفكر اليميني أن يتصف كذلك ببعض صفات الفكر اليساري ، أو هم يجعلونه تقسيماً على أساس « فلسفي » يجيز أن يجتمع الضدان معاً في كائن واحد ؟

ولما اهتممت بهذا السؤال في بدء الحديث ، لأن قسمة الفكر إلى يمين ويسار مرتبطة في الأذهان ارتباطاً وثيقاً بموقفين متضادين في مجال الاقتصاد والاجتماع ، فالالاقتصاد الاشتراكي من جهة ، والاقتصاد الرأسمالي من جهة أخرى ، بما يتبع هذا التقسيم من تصورين مختلفين للعلاقة بين الفرد والمجتمع ؛ الأول يسار والثاني يمين على سبيل الاصطلاح المتفق عليه ؛ وإلى هنا تكون القسمة مفهومة في المجال الاقتصادي والاجتماعي ؛ لكن سؤالنا هنا هو : هل تمتد هذه التفرقة منها إلى سائر جوانب الحياة الفكرية ، بحيث تشمل الفلسفة والعلم والأدب والفن ؟ وهل تكون هذه التفرقة عندئذ واضحة المعالم وضوحها في مجال الفكر

الاحظ أن ثمة صفتين أخريين — على الأقل — تلحقان باليمين على أقلام الكاتبين ، كما تلحق النتيجة بمقدمتها ، وأن ضديهما كذلك يلحقان باليسار ؛ فإذا هم وضعوا رجلاً في زمرة اليمين ، وصفوه في الوقت نفسه بالرجعية وباللاعلمية في وجهة النظر ؛ لأن اليسار وحده — هكذا ألاحظ في الاستعمال الجاري — هو التقدمي وهو العلمي ؛ وإذا كان هذا هكذا ، فليس الأمر من قلة الشأن بحيث نتركه يمضي بغير تحديد .

وأول ما قد ورد على ذهني عند محاولة النظر إلى هذه التفرقة بين يمين الفكر ويساره « هو أن سألت نفسي : ترى هل يتخارج هذان القسمان تخارجاً تاماً ، كما يتخارج الذهب والنحاس ، فلا يكون الذهب نحاساً ولا النحاس ذهباً ، أو هما متداخلان ، كما يتداخل الشعر والموسيقى في شيء واحد بعينه — هو الأغنية — تداخل يميز لك أن تعد الأغنية شعراً إذا شئت ، وأن تعدها موسيقى إذا شئت ، لأنها شعر وموسيقى في آن واحد ؟ ذلك أنه يقال — فيما يقال عن أوجه الاختلاف بين العلم والفلسفة ، عند من يمايزون بينهما في الأسس — أن قسمة الأنواع في العلم متخارجة ، على حين أن

ألقى الأسئلة نفسها بالنسبة إلى رجال الثقافة المعاصرين ، فأجبتني في الخبرة نفسها : هل كان محمد عبده في « رسالة التوحيد » ولطفى السيد في « المقالات » ، وطه حسين في « الأيام » والعقاد في « ساره » وتوفيق الحكيم في « أهل الكهف » من اليمين أو من اليسار ؟ ماذا عن فن محمود سعيد في لوحاته ومختار في تماثيله ، هل كانا إلى يمين أو إلى يسار ؟ ... أسئلة أطرحها - أمام نفسي وأمام القراء - استنارة في نفسي وفي أنفسهم لارغبة في تحديد هذين المفهومين الخطيرين ، لانتقل إلى شيء من التفصيل :

٢

وأبدأ بالفلسفة فأقول إنها - كما هو معلوم عند دارسيها - تتخذ إحدى وجهتين رئيسيتين (لكل منهما تقسيمات وفروع) ، إحداهما « مثالية » والأخرى « تجريبية » ، وأساس القسمة هو تحديد العلاقة بين الإنسان العارف والشيء المعروف ، فهل يعرف الإنسان حقيقة العالم بفكره المحض ، أو أن الحواس من بصر وسمع وغيرهما ضرورية في توصيله إلى تلك المعرفة ؟ أما المثاليون فيقولون إن الفكر البحث وحده كاف لإدراك الحق ، وأما التجريبيون فلا يرون كيف يتم إدراك بغير الحواس أولاً ، إن لم يكن أولاً وأخيراً معاً ، وواضح أنك إذا أخذت بوجهة النظر الأولى ، تحولت الحقائق كلها عندك إلى « أفكار » ، وإذا أخذت بوجهة النظر الثانية ، تحولت تلك الحقائق إلى « أجسام مادية » لأن هذه الأجسام وحدها هي التي يمكن أن تدرك بالحواس :

الاقتصادى والاجتماعى ؟ ألدنا من معرفة الخصائص المميزة لليمين واليسار في نواحي الفكر ، ما يجعلنا ننظر في فلسفة ابن رشد وفلسفة الغزالي - وهما كما نعلم متعارضان - فنقول أيهما في اليمين وأيهما في اليسار ؟ وما يجعلنا ننظر في شعر البحترى وشعر أبي تمام - وهما كذلك مختلفان - فنقول أيهما في اليمين وأيهما في اليسار ؟ وما يجعلنا ننظر في فن العمارة بمسجد ابن طولون ، وفي هذا الفن في مسجد السلطان حسن - وهما متباينان - فنقول أى الفنين يمين وأيهما يسار ؟ هل يعد زهير شاعراً تقدمياً لأن شعره هادف ، ويعد ذو الرمة شاعراً رجعياً لأنه معنى بتصوير ما يشاهده تصويراً لا يهدف من ورائه إلى شيء غير جمال الصورة . . . : إننى لأعلم أيقن العلم بأن جماعة ستقرأ هذه التساؤلات ليأخذها الضحك الساخر من هذا الكاتب الجاهل ، الذى لا يحسن أن يلقى الأسئلة في مواضعها ، أو ليأخذها الضيق من هذا المفكر « الشكلى » - فهناك من النقاد من لا يفكرون عن رمي بهذه الصفة على أنها أشنع ما يعاب به مفكر - الذى يهتم بالشكل الصورى للمسائل دون مضمونها الحى ، وليغفر لى الله وليغفر لهم ، فدأبى هو التماس الوضوح ، والوضوح قد يقتضى تعرية « الأشكال » عما يبهما ، ودأبهم هو أسلوب الخطابة المؤثرة ، حتى لو بنيت هذه الخطابة على غير معنى مفهوم ، تتغير له حياة الناس من ملابس ومأكلى ، . . . نعم قد تثير هذه التساؤلات ضحك من لا يؤرقهم غموض المعانى ، وقد يقولون : لقد ذكرت لنا يا رجل أناساً ممن لا يطوف ببالنا أن ندخلهم في تقسيماتنا ، لأننا نوجه أنظارنا نحو المعاصرين دون الغابرين ، بل لعل الالتفات إلى الغابرين بكل ما قد تراكم عليهم من غبار أصبحوا من أجله غابرين ، هو فى حد ذاته « رجعية » لا نرضاها ، لكننى أستطيع أن

لكنك لا تكاد تأخذ بأحدى وجهتي النظر هاتين ، حتى تطبق عليك حلقاتها حلقة وراء حلقة ، لأنها جميعاً نتائج يلزم بعضها عن بعض ؛ فلو أخذت بوجهة النظر المثالية ، كان حتماً عليك أن تأخذ بواحدية الكون ، لأنه إذا كانت الكائنات كلها هي « أفكار » في رأسك عنها ، ثم إذا كانت هذه الأفكار ، حين نضم بعضها إلى بعض ، تكون فيما بينها بناء متسقاً موصول الأجزاء (ولا بد أن يكون الأمر كذلك ، لأنه لو رفضت فكرة من الأفكار أن تتسق مع سواها ، كان معنى ذلك أن هنالك فكرتين متناقضتين عن شيء واحد ، كأن نقول عن شكل هندسي ما إنه مربع ومثلث معاً ، وهو محال) إذن فالوجود « واحد » وإن تعددت أجزاؤه ، لأن ذلك يكون كما تتعدد الأجزاء في الكيان العضوي الواحد ؛ وأما لو أخذت بوجهة النظر التجريبية فانه يجوز لك عندئذ أن ترى العالم كثرة ، لا يتحتم أن يكون بينها رباط يوحداهما ؛ إذ من أين يأتي الرباط ،



وأنت لا تدري عن العالم إلا إدراكات حسية كثيرة تجيئك من حواس مختلفة : فهذه رؤية بالعين لشكل أو لون ، وذلك سمع بالأذن وهكذا .

فكونك موحداً للعالم أو معدداً ، نتيجة تلزم عن اختيارك الأول لطبيعة « المعرفة » أي عملية عقلية تحت ، أم هي عملية تبدأ بانفعال الحواس (والحواس أجزاء من مادة البدن) ؟ لكن الأمر لا يقف بك عند هذا الحد ، بل إنه سرعان ما ينقلك إلى وضع الفرد الإنساني بالنسبة إلى المجموع ؛ فالتوحيد عند المثاليين يقتضيهم أن يجعلوا الفرد خاضعاً للمجموع خضوع العضو الواحد في جسم الإنسان للكيان العضوي في مجموعة ؛ وعندئذ لا يكون الفرد حراً في اختيار موضعه من التخطيط الفكري العام ، الذي يشمل ويشمل معه سواه — ولك أن تراجع مثلاً جمهورية أفلاطون ، لترى كيف يخضع الأفراد لما يخططه العقل — وأما التعدد عند التجريبيين فن شأنه أن يؤدي بأنصاره إلى القول بحرية الفرد الواحد مستقلاً عن غيره ، لأن المجتمع عندئذ لا يكون كائناً عضوياً واحداً ، بل يكون مجموعة من أفراد تعاقدوا معاً على العيش في حياة مشتركة .

هكذا تتسلسل النتائج عند هؤلاء وأولئك ، ونحن نسأل — مخلصين — أيهما يمين وأيها يسار؟ أنجعل الفلسفة المثالية — بكل تفرعاتها — يميناً ، والفلسفة التجريبية — بكل تفرعاتها كذلك — يساراً؟ إننا إذا تحدثنا بلغة السياسة فنظرنا إلى غربي أوروبا وأمريكا على أنه هو اليمين ، وإلى روسيا والصين وما يتبعهما على أنه هو اليسار ، أخذتنا الحيرة ، لأن الفلسفة عند الفريق الأول ليست كلها مثالية موحدة (بكسر الحاء) ولأنها عند الفريق الثاني ليست كلها تجريبية معددة (بكسر الدال الأولى) ؛ فعند الأولين : براجماتية ، وواقعية ، وتجريبية علمية (الوضعية المنطقية) ، ووجودية ،

وكانتية جديدة ، وظاهرانية . . . وليست هذه كلها فلسفات مثالية ، ولا هي كلها توحد الحقيقة الكونية في بناء واحد متنسق مترابط الأجزاء ؛ وعند الفريق الثانى مادية جدلية ، فهى مع التجريبيين من حيث هى فلسفة « مادية » ، وهى مع المثاليين فى توحيدهم للحقيقة ، من حيث هى فلسفة « جدلية » (لأن هذه الصفة فيها تربط المراحل بعضها ببعض ربطاً يجعل الحقيقة تياراً واحداً متصلاً آخره بأوله) .

أم نعكس الموقف فنعد الفلسفة المثالية يساراً ، والتجريبية يميناً ؟ إننا لو فعلنا لما نجونا من الحيرة نفسها وهى أننا سنجد فى اليمين السياسى بعض اليسار الفكرى ، وفى اليسار السياسى بعض اليمين . وأخلص من هذا كله إلى نتيجة أراها محتومة حتماً . وهى أن ليس هناك فواصل فارقة - فى ميدان الفلسفة - بين يمين ويسار .

٣

أما أن يكون فى « العلم » يمين ويسار ، فذلك ما لست أعتقد أنه يطوف لأحد بهال . وإلا لكانت لفظة « العلم » هذه لعبة يلعب بها اللاعبون كيفما أرادوا دون أن يكون لها شئ من التحديد الرادع ؛ وهل يطوف ببالك - حين أتقدم إليك بقانون علمى يحدد مسار الضوء أو الصوت ، أو يبين لك تركيب الماء أو الهواء - أن تسأل : ترى هل هو من قوانين اليمين أو من قوانين اليسار ؟ . . . لا إن ذلك يمتنع على العقل أن يسأله ، بل إنه يمتنع على العقل كذلك أن يسأل سؤالا كهذا ، حتى لو كان القانون العلمى المعروض خاصاً بالإنسان (كقوانين علم النفس مثلاً) لأنه إذا ثبت بالتجربة

فى أى جزء من أجزاء الأرض أن ذكاء الإنسان يمكن قياسه على النحو الفلانى ، أو أن العادات السلوكية يمكن أن تتكون بالطريقة الفلانية ، فذلك إنما يثبت على الإنسان فى كل جزء آخر من أجزاء الأرض يسكنه إنسان .

أحسب ألا خلاف على ذلك ، ولكن الخلاف قد يبدأ حين نترك « العلم » إلى « فلسفة العلم » ، وهنا قد يسأل القارئ : وما العلم وما فلسفته ؟ فأجيبه جواباً شديد الاختصار ، بقولى إن فلسفة العلم محاولة « لتفسير » العلم - لا لتغييره ولا لإضافة شئ إليه أو حذف شئ منه - بل « لتفسيره » برب قوانينه إلى الأصول الجذرية التى عنها انبثقت ، فقد يقول قائل - مثلاً - إن قوانين العلم تصف العالم كما هو واقع ، وقد يرد عليه آخر بقوله : كلا ، لأن ما هو واقع فيه خشونة وتغير ، على حين أن القوانين العلمية مصقولة فى صيغ رياضية ثابتة ، وإذن فالقانون العلمى على هذا الاعتبار يكون بمثابة الصورة الذهنية الكاملة ، التى تصور ما « يمكن » لحالات الواقع أن تصل إليه - افتراضاً لا حدوثاً فعلياً - ؛ وقد يقول قائل وهو يفحص قوانين العلم وما تدل عليه : إننى أستنتج منها أن يكون العالم الطبيعى مكوناً من أجزاء كثيرة ، ويسير سير المصادفات ، فيرد عليه آخر بقوله : بل إنها لتدل على أن العالم الطبيعى حقيقة واحدة موصولة الأجزاء ، وأنه يسير نحو غاية مرسومة مدبرة ، وهكذا ، وهكذا . . . كل ذلك دون أن يتأثر صرح العلم نفسه بتغير أو بزيادة ونقصان ؟ إن العلماء فى معاملهم لا ينتظرون حتى يتقرر لهم إذا كانوا يصفون الواقع الفعلى كما يقع ، أو يصوغون صياغات فيها اكتمال يبلغ بالواقع الحادث حد الكمال الصورى ؛ بل هم ماضون فى علمهم على ما يقتضيه منهج البحث

العلمي ، بغض النظر عما يقوله عنهم « المتفرجون »
من فلاسفة العلم :

هذه حقيقة هامة أنه إليها الأذهان ، ليتضح
للقراء ما نحن بصدد توضيحه لهم ، وهو
إن العلم نفسه لا يتغير بتغير الآراء في فلسفته ؛
فلسفته - كما قلنا - « تفسير » ، والتفسير لا يغير
من « النص » شيئاً ، إذا جاز هذا التشبيه ،
وعلى ذلك فافترض أن فيلسوفين قد اختلفا في تفسير
العلم ، وافترض أيضاً أننا قلنا على أحد التفسيرين إنه
تفسير « يميني » وعن الآخر إنه تفسير « يساري »
فما جدوى ذلك ، وماذا عسى أن يحدثه من أثر في
خيز الجماهير ؟ هل يزيد هذا الخبز رغبياً أو ينقص
رغبياً إذا نحن فسرنا العلم بما يفسره به المثاليون أو
بما يفسره به التجريبيون من الفلاسفة ؟ كلا ، وإنما
الذي يزيد من أرغفة الخبز أو ينقص منها ، هو
« العلم » نفسه ، لا الطريقة التي تفسره بها ، إن
فلاسفة العلم الطبيعي في اليمين الأمريكي قد يفسرونه
على نحو ، وفلاسفته في اليسار الروسي قد يفسرونه
على نحو آخر ، لكن لا أولئك ولا هؤلاء ، يقدمون
شيئاً أو يؤخرون شيئاً من صواريخ الفضاء في اليمين
تارة وفي اليسار أخرى .

أنسأني : وماذا تكون الغاية من « فلسفة العلم »
إذن ؟ إنني أجيبك بأن الغاية هنا هي نفسها الغاية عند
كل محاولة للفهم والتوضيح ، فهي تزيد الإنسان
تمكناً لما يعرفه ، وليس الفرق كبيراً بين أن أختلف
مع زميلي في « التفسير » الفلسفي لقوانين العلم ، وأن
أختلف ناقد أدبي مع زميله في « تفسير » مسرحية
للحكيم ، أمي تتركز على أزلية الزمن وأبديته
أم لا تتركز على شيء من ذلك ؟ ... اختلاف
ينشب بين النقاد في مستواهم الفكري ، دون أن
يزيد العمل الأدبي بذلك الاختلاف سطراً أو ينقص
سطراً :

إن سؤالنا الأساسي المطروح للبحث هو : إذا
كان التمايز الاصطلاحي بين ما هو يمين وما هو يسار
واضحاً في مجال الاقتصاد والاجتماع ، فهل لهذا
التمايز نفسه امتداد في الفلسفة والعلم والأدب والفن ؟
ولقد بحثنا في مجال الفلسفة فلم نجد حداً فاصلاً ،
وبحثنا في مجال العلم ، فقضينا بادئ ذي بدء باستحالة
أن يكون هنالك حد فاصل بين علم يميني وعلم
يساري ، ورجحنا أن تكون التفرقة في هذا المجال
منسوبة على ما يسمونه بفلسفة العلم ، لكننا رأينا أنه
حتى على هذا الفرض ، فليس هو بالاختلاف الذي
يقيم من الحياة العلمية نفسها شيئاً قاعداً ، أو يقعد
منها شيئاً قائماً .

٤

هنالك أساس آخر يتخذه بعض الكاتبيين للتفرقة
بين يمين الفكر ويساره ، لكنه في الحقيقة أوهى من
أن نقف حياله موقفاً جاداً ، وذلك هو « علمية »
التفكير ، فلئن كان « العلم » نفسه مشتركاً بين اليمين
واليسار ، فإن استخدام « النظرة العلمية » عند
التفكير في ميادين الإصلاح الاجتماعي وغيرها من
جوانب الحياة العملية ، أمر يختص به - عند هؤلاء
الكاتبيين - أصحاب اليسار دون أصحاب اليمين ،
وهو قول - في رأينا - عجب من العجب ، فما هي
أهم الصفات التي تجعل من نظرة الإنسان إلى شئون
الحياة نظرة علمية ، لا نظرة تقوم على محض العاطفة
والوجدان ؟ في ظني أنها صفات كثيرة ينبغي أن

تتوافر في الفكرة لكي تكون « علمية » إلا أن أهمها — فيما له صلة بالحديث الراهن — هو « إمكان التطبيق » ، فالفكرة علمية إذا كانت تحمل في صلبها طريقة تطبيقها وتحقيقها على أرض الواقع ، وهي حلم من الأحلام إذا لم يكن ذلك التطبيق والتحقيق ممكناً ؛ ولهذا كانت هذه « العلمية » هي محك التفرقة بين يسار ويسار ، لا بين يسار ويمين ، وذلك لأن الحلم الاشتراكي ظلما راود قادة الفكر الانساني منذ أقدم القدم ، لكنه كان طوال القرون السالفة أقرب إلى « الحلم » يحلم به صاحبه حين يتخلى لئلي الإنسان حياة عادلة شريفة ، وقد اصطلح على تسمية هذه الأحلام بال«لوبيات» (يوتوبيا) التي معناها الحرف « بلاد لا وجود لها على أرض الواقع » ؛ فلما جاء اشتراكيو عصرنا الحاضر ، نفصوا أيديهم من أمثال هذه الأحلام التي إن جاءت تسلية لفقراتها ، فهي لا تنفع الضعفاء والمعوذين كثيراً ولا قليلاً ، وراح هؤلاء الاشتراكيون يفكرون على أساس « علمي » يجعل خططهم المرسومة للمجتمع خطة قابلة للتحقيق والتطبيق ، وهذه « العلمية » تميز اشتراكيو اليوم عن اشتراكيي الأمس ، لكنهم بهذه « العلمية » وحدها لم يتميزوا عن أمم النظم الرأسمالية التي كانت قائمة مطبقة ، ومعنى قيامها فعلاً وتطبيقها فعلاً هو أنها كانت منبئية على أسس قابلة للتنفيذ ، أي أنها أسس « علمية » بهذا المعنى الذي نبسطه .

والخلاصة الفاتت في جملة واحدة قبل أن أستأنف المسير ؛ إننا حين نفرق بين يمين ويسار ، فإننا قد نصطلح على أن تكون هذه التفرقة قائمة على أساس الحياة الاقتصادية والاجتماعية من حيث مضمونها ، ولكننا ما زلنا نطرح السؤال : هل لهذه التفرقة امتداد في نواحي الفكر الأخرى من فلسفة وعلم وأدب وفن ؟ وإذا كان ذلك كذلك فإذا يكون أساس التفرقة ؟

أما الفن والأدب فلعلهما أن يكونا مجالاً خصباً لاختلاف النظر بين يمين ويسار ، وذلك لأنه إذا كان العلم هو العلم بغض النظر عن أشخاص منتجيها ، فالعلاقة وثيقة في الفن والأدب بين الآثار ومنتجها ، فلم ينتج قصة « الأخوة كارامازوف » إلا دوستوفسكي ، وقصة « الحرب والسلام » إلا تولستوي ، وقصيدة « الأرض اليباب » إلا إليوت ، و « الأناشيد » إلا إزرا باوند ، وهكذا ؛ إن أستاذ الكيمياء في جامعة القاهرة قد يصل إلى النتائج نفسها التي وصل إليها أستاذ الكيمياء في جامعة لندن أو هارفارد أو موسكو ، لكن شخصاً واحداً فقط هو الذي أنتج أو سوف ينتج مسرحية « يا طالع الشجرة » وذلك هو توفيق الحكيم ؛ وإذا كانت الصلة وثيقة العرى إلى كل هذا الحد بين الفن والفنان ، وبين الأدب والأديب ، فإن سؤالنا عن العلاقة بين اليمين واليسار في الفن والأدب يزداد أهمية ، لأنه يجوز أن يصاغ على هذا النحو : إن الأديب أو الفنان ما دام شخصاً بعينه متفرداً متميزاً ، ثم ما دام هذا الشخص المعين لا بد أن يكون ذا نظرة معينة في دنيا الاقتصاد والاجتماع ، تجعله اشتراكياً أو غير اشتراكي ، أي تجعله — بحسب الاصطلاح الجاري — من أهل اليسار أو من أهل اليمين ، فهل يتحتم بناء على ذلك أن يجيء أدبه أو فنه مصطنعاً بما يدل على وجهة نظره الاقتصادية والاجتماعية ؟ إن الأمر هنا يختلف عنه في حالة العلم والعالم ، لأنك لا تستنتج شخصية العالم من علمه ، وأما في الفن والأدب ، فالمفروض أن تكون ثمة رابطة بين صاحب الأثر وأثره بحيث نستطيع أن نستنتج شخصه من أثره .

أحسب أن الطريق تتضح أمامنا معاً إذا نحن
حللنا الفن والأدب إلى شكل ومضمون - كما قد
اعتاد رجال النقد أن يحللوهما - لأننا لا تكاد نفصل
بين الشكل الفني أو الأول ومضمونه ، حتى نترك
على الفور ألا علاقة بين الشكل من جهة وكون
الفنان والأديب يسارى أو يمينى فى الاقتصاد
والاجتماع من أخرى ؛ فللشاعر أن يختار
أى القوالب شاء ، وللمسرحى أو القصاص
أن يختار الطريقة التى يبنى عليها مسرحيته
أو قصته ، دون أن يكون لذلك أدنى علاقة بمذهبه
فى الاقتصاد والاجتماع ؛ وإذن يكون الفرق كله
كامناً فى المضمون الذى يسوقه الفنان أو الأديب
فى إنتاجه ؛ فالشاعر العمودى - مثلاً - قد يكون
اشتراكياً أو غير اشتراكى ، وكذلك الشاعر غير
العمودى قد يكون هذا أو ذاك . بحسب ما نستشفه
من ميوله ونزعاته فى مضمون القصيدة ؛ وكذلك
قل فى القصة والمسرحية ؛ غير أن الفن التشكيلى هو
الذى يحتاج إلى شئ من الروية قبل الوصول إلى حكم
صحيح ؛ وذلك لأن المصور التجريدى أو التكميى
أو ما يجرى مجراه مع المدارس الحديثة الكثيرة ،
يحاول إسقاط « الموضوع » ليصب اهتمامه كله على
اللون والخط والتكوين ؛ كأنما قد أصبحت اللوحة
على يديه محايدة حياداً تاماً بالنسبة إلى المذاهب
الفكرية من سياسة واقتصاد واجتماع ؛ ومن ثم ينشأ
السؤال : هل يجوز للفنان اليسارى أن يحايد فى
لوحاته وتمائيله ؟ إنه إذا كان الجواب بالنفى
(وليس من الضرورى أن يكون) ، نحتم إذن على
الفنان التشكيلى ألا يتبع هذه التيارات الفنية الكثيرة
التي تلتقى كلها فى تنحية « الموضوع » عن النشاط
الفنى ؛ ولعل هذا هو ما يميل برجال الفن فى البلاد
الاشتراكية إلى النفور من الفن التجريدى بكل
أنواعه ، والتمسك بأن يكون التمثال أو اللوحة ذات
« موضوع » يمكن تمييزه وإدراكه .

فاذا صح هذا ، انتبهنا إلى ما يعدد معنى اليمين ومعنى
اليسار فى الفكر ، وفى الأدب والفن ، إذ جعلنا
التفرقة منصبية على مذاهب الاقتصاد والاجتماع .
ثم على مضمون الأدب دون الشكل ، ثم على مضمون
الفن التشكيلى وشكله معاً عند ما يطالبون الفنان بأن
يحمل فنه رسالة فى الاقتصاد والاجتماع ، وأما عند
غيرهم ، فيجوز للفنان التشكيلى أن يكون يسارياً فى
اقتصاده واجتماعه ، دون أن يتأثر فنه بذلك لا شكلاً
ولا مضموناً ، وأما ما عدا ذلك من « علم » ، و « عملية » ،
و « فلسفة » يجعل النشاط التحليل مدارها ، فلست
أراها مما يتغير بين يسار ويمين .

على أننى أتصور تشكيلات من الفكر كثيرة ،
كلها جائز الخلود ، فأتصور أن يكون الرجل
اشتراكياً فى نظراته الاقتصادية والاجتماعية ، فردانياً
فى أدبه وفنه ، مثالياً أو تجريبياً فى فلسفته ، إذ ماذا
يمنع أن يكون المواطن الواحد اشتراكياً فى نظراته
الأولى ، ثم يحدث أن يكون شاعراً ينظم القصيد
- أو لا ينظمه - فى الحياة والموت ، فى الزوال
والخلود ، فى حياة الملائكة أو حياة الشياطين ؟ أو
أن يكون المواطن اشتراكياً فى نظراته الأولى ، ثم
يحدث أن يكون مصوراً تجريدياً أو سيرالياً أو
تكميياً أو ما شئت أن يكون ؟ هل هناك من تناقض
فى أن أصحو مع الناس مشاركاً إياهم فى زراعة
وصناعة ، وفى إنتاج وتوزيع ، ثم أنفرد وحدى
فى حلم أشطح به مع خيال مبدع خلاق ؟ ...
تشكيلات من الحياة الفكرية تجعلنا نتردد مرتين قبل
أن نطلق الأحكام فى الناس إطلاقاً لا حيطة فيه
ولا تحفظ .

زكى نجيب محمود

في الأدب



العصر العباسي الأول بين موقف الشعراء والنقاد الذين نظروا إلى الشعر الجاهلي والإسلامي على أنه القدوة والمثل الأعلى شكلاً وأسلوباً وموضوعاً ، وبين خصومهم ممن أنكروا هذه الفضائل ، أو ممن رأوا على الأقل أن الفضائل مشتركة بين القديم والحديث ، وأن الإجابة ليست وقفاً على السلف دون الخلف . والمعركة مشهورة معروفة :

ومع أنها اتخذت القيم الأدبية موضوعاً لها ، فإننا نستطيع مع ذلك أن نلمح وراءها شيئاً يمكن إدخاله في مجال السياسة . فالمحدثون ينتسب معظمهم إلى الجنس الفارسي ، وكانوا يضيّقون برياسة العرب وزعامتهم ، ويرون في أنفسهم وفي أبناء جندهم من المواهب ما يرشحهم لهذه الرياسة ويجعلهم أولى بها لماضيهم الحضاري وعراقة الملك في بلادهم . فهم ينتمون إلى الحركة التي عرفت باسم الشعوبية ، والتي يضيق أصحابها بالعرب المنتصرين ، ويغضون من شأنهم وينقصون من ماضيهم الثقافي ومن أمجادهم التي يعتزون بها . وذلك موقف سياسي .

وكذلك يمكن أن نلمح وراء حركة المحدثين عاملاً اجتماعياً له خطورته في ذلك العصر ، هو قضية الصراع بين البداوة والحضارة . وهو الصراع الذي طال أمره في الحياة العربية ، والذي ظل يلح على عقل ابن خلدون حتى انتهى إلى نظريته المشهورة في السياسة وفي قيام الدول وسقوطها ، على أساس من هذا الصراع الدائم بين البدو والحضر ، فحركة المحدثين في الشعر العربي لا تخلو من تعبير عن حياة المدينة وأخلاق سكانها وموقفهم من الحياة والأحياء . وحركة القدماء في ذلك العصر امتداد للمثل البدوية والحياة القبلية ووحى الصحراء بما تنطوي عليه من قيم اجتماعية وحضارية .

ولعل هذه الوقفة القصيرة عند حركة أدبية ظهرت قبل ألف عام في أدبنا العربي ، وما رأينا

اليمن واليسار اصطلاح سياسي ، اشتهر في زمن الثورة الفرنسية الكبرى ، واتخذ دلالة من مقاعد النواب إلى اليمن واليسار من منصة الرياسة ، ثم صار علماً على المؤيدين للحكومة والمعارضين لها . ولما كان المفترض في الحكومات أنها أميل إلى المحافظة منها إلى الثورة ، اقترن ذكر اليسار دائماً بمعنى القوى الجديدة التي تنزع إلى تغيير الأوضاع القائمة وتميل إلى الثورة وتريد التجديد ، استجابة للتطورات التي يخضع لها كل مجتمع إنساني .

ذلك كله في مجال السياسة وما يتصل بالسياسة عن قرب من مفاهيم اجتماعية واقتصادية . فكيف انتقل هذا المصطلح السياسي إلى ميدان الأدب ؟ وهل يخضع الأدب كما نخضع السياسة والاقتصاد لفكرة اليمن واليسار ؟

القدماء والمحدثون

لقد عرفت الآداب قديماً وحديثاً شيئاً يشبه اليمن واليسار من ناحية التقسيم ، ولكنها استخدمت ألقاباً مختلفة دلالة على وجود نوعين متعارضتين في مجال الأدب لدى أبناء الجيل الواحد . فإذا رجعنا إلى الشعر العربي القديم وجدناه يؤثر لفظ (المحدثين) فيما يقابل (القدماء) يفرق بهما في



فيها من ارتباط بين الأدب والسياسة والاجتماع
يهيئنا من الناحية الذهنية لأن نرى مبرراً أو وجهاً
من حق حين يقسم بعض المعاصرين الحركات الأدبية
وأصحابها إلى يمين ويسار ، وحين يستخدمون هذا
المصطلح السياسي في قضية يبدو لأول وهلة أنها
منفصلة عن السياسة .

ف

السياسة والأدب

ونعود إلى القضية الأولى ، وهي انتقال المصطلح
السياسي إلى ميدان الأدب ، وما يدل عليه في ذلك
من ارتباط بين السياسة والأدب في أذهان القائلين
به ؟

إن استعراض الصلة بين الأدب والسياسة ليثبت
أن هذه الصلة تزداد توثقاً وإحكاماً كلما انحدرنا من
عصر النهضة الأوروبية إلى العصر الحاضر . ويرجع
ذلك لأسباب لا يعسر علينا أن نقينها واضحة حين
نردد النظر بين مفهوم السياسة ومفهوم الأدب لدى
الناس في القرون الوسطى ولديهم في العصر الحاضر .
وما أصاب المفهومين جميعاً من تطور كبير ؟

إن السياسة في العصر الحاضر لم تعد حرفة يشتغل
بها الحكام ووزرائهم ، ويعتبرونها من اختصاصهم
وحدهم دون سائر الناس كما كان الأمر في القرون
الوسطى . إن الدولة في تلك العصور كانت تكاد
تقتصر مهمتها على أمرين اثنين هما الأمن في الداخل
والحرب في الخارج ، وأداة الأمرين : الشرطة
والجيش ، يخضعان خضوعاً مباشراً للحاكم . أما ما عدا

ولا شك في أننا لو تتبعنا الإنتاج الأدبي
والحركات الأدبية عند غير العرب وفي غير العصر
العباسي لوجدنا هذا الارتباط بين الفكرة السياسية
والاجتماعية وبين الأدب قائماً متصلاً ، على اختلاف
المسميات بين قدماء ومحدثين ، أو بين محافظين
ومجددين ، أو بين رجعيين وتقدميين ، أو بين
كلاسيكيين ورومانتيكيين ، هذا مع استبعادنا
ما يعتبر من الأدب سياسة خالصة ، وهو أدب
الدعاية المباشرة للمذهب السياسي .

• • •

على أن المسألة ليست من البساطة حين نتكلم
عن اليمين واليسار في عالم الأدب بهذا الحد الذي
يكفي أن نثبت فيه قيام الارتباط بين السياسة
والاجتماع من جانب ، وبين الإنتاج الأدبي الخالص
من جانب آخر . فتلك مسألة أوضح من أن يتجادل
حولها المتجادلون ، وإنما الجدل حول مدى هذا
الارتباط وأثره في الحكم على قيمة الإنتاج الأدبي .
فاذا وافقنا مبدئياً على أن نصطنع هذا المصطلح
فما هي المقاييس التي ندخل بمقتضاها جانباً من
الأدب تحت لفظ اليمين وجانباً آخر تحت لفظ
اليسار ؟ وهل يقبل الإنتاج الأدبي كله أن يوزع
تحت هذين اللفظين وحدهما ؟ ثم إذا صح التوزيع
فهل يبنى على ذلك حكم مطرد على قيمة الأدب
من حيث هو أدب ؟

فلسفات مختلفة في الحياة لا أمام آراء جزئية في السياسة بمعناها الكلاسيكي . إنها مذاهب تبرز فيها السياسة بالاقتصاد والاجتماع وبالفكر والعلم والأدب والفن . إنها تقوم في العصر الحاضر بالدور الذي كانت تقوم به الأديان في العصور القديمة حين يتصل الأمر بطبيعة الإنسان وصلته بالوجود ونشأته وتطوره وأهدافه وغاياته .

وبتغير مفهوم السياسة والدولة واتساع مدلول ذلك اتساعاً لا نظير له في العصور القديمة ، كان طبيعياً أن تدخل في نطاق السياسة هذا المعنى جماعات كانت في معزل عن السياسة قديماً ، أو كانت تعتقد أن عملها لا شأن له بالسياسة والسياسيين ، وكان طبعاً أن يشمر فريق من الأدباء أن من حقهم أو من واجبهم أن يخوضوا معركة السياسة ، وقد شملت كل شيء ، متخذة صورة الصراع بين الشعوب والحكام لإقرار المعنى الجديد للسياسة والدولة ، ثم صورة الصراع بين القوميات ثم بين الطبقات ثم بين كتلتين عالميتين تمثل كل منهما موقفاً شامل الدلالة متسع المعنى .



ذلك من أمور اقتصادية واجتماعية وثقافية وسائر ما يدخل تحت مفهوم الدولة الحديثة فلم يكن من مفاهيم السياسة ولا من مهمات الدولة . وإنما ترك ذلك للناس أنفسهم في حدود (ما جرى به العمل) حسب اصطلاح الفقهاء ، أى في حدود العادات والعرف ، ثم في حدود التشريع الديني الذي يفترض فيه الوفاء بكل ما يجد من نوازل ومسائل . وغاية الجهد لدى القائمين بأمر التشريع الديني هو الاجتهاد في تفسيره واستخراج الفروع من أصوله الثابتة التي لا يجوز عليها تبديل أو تغيير أو مراجعة .

فلما تغيرت تلك الأوضاع في العصور الحديثة تغير تبعاً لذلك مفهوم السياسة ومفهوم الدولة معاً ، فأصبح الاشتغال بالسياسة حقاً يمارسه المواطنون جميعاً ، لأن الدولة أصبح يفترض فيها أنها مثلة لإرادة هؤلاء المواطنين ومطالبة بمهام تمس حياتهم من جميع جوانبها ، ولا تقتصر على الأمن والحرب فقط ، بل إن الحرب نفسها وقد تحوالت من عمل الجنود المحترفين إلى تعبئة الشعوب كاملة ، أصبحت من أخص أمور السياسة وأوثقها صلة بحقوق الشعوب . وكذلك الشأن في الأمن الداخلي .

والسياسة بهذا المعنى الجديد أصبحت أقرب لأن تكون موقفاً من الحياة وفلسفة في الوجود وحكماً على الإنسانية كلها . فاذا نظرنا إلى المذاهب السياسية التي ظهرت على مسرح الحياة العامة في القرن الماضي وفي هذا القرن ، وكان لها آثارها البعيدة ونتائجها الكبرى كالديمقراطية الغربية ممثلة في الليبرالية والحياة البرلمانية ، والاشتراكية ممثلة في التفسير المادي للتاريخ ، والفوضوية في أسسها الفلسفية حول طبيعة الاجتماع الإنساني ، والفاشية وموقفها من نظرية الامتياز العنصري ، وما تنقسم إليه هذه المذاهب الكبرى من فرق وجماعات ، وجدنا أنفسنا أمام

وهذا التطور في مفهوم السياسة لا يفهم أثره في مجال الأدب إلا إذا رصدنا تطوراً مماثلاً أو قريباً منه أصاب مفهوم الأدب نفسه ، فأصبح الأدباء أكثر اعتماداً لأن يتقبلوا في يسر وسهولة أن لم دوراً حيوياً في مجال السياسة ، وأنهم أولى الناس بأن يقفوا في الصفوف الأولى وأن لم مكاناً ممتازاً في الكفاح السياسي بهذا المعنى الواسع .

ولا بد هنا أيضاً من ترديد النظر بين القديم والحديث ليتضح الأمر كما اتضح في السياسة ؛ لقد اختلفت نظرة الأدباء إلى الرسالة التي يضطلعون بأدائها ، وإلى الدور الذي يقوم به إنتاجهم الأدبي في الحياة . اختلفوا في ذلك عن أسلافهم القدماء اختلافاً كبيراً ربما لا يتضح من النظرة الأولى ، ولكنه قائم بغير شك . وربما ازداد انضاحاً إذا عدلنا مؤقتاً عن الأدب إلى فن آخر من الأسرة نفسها ، هو الموسيقى : إن الذين يكتبون تاريخ الموسيقى ويتحدثون عن حياة الموسيقيين ، يلمحون بسهولة أن رجال الموسيقى قديماً كانوا ينظرون إلى الدور الذي يقوم به فهم في المجتمع على أنه دور الترفيه والتسلية ، على حين أن المحدثين منهم في العصور القريبة ينكرون ذلك انكاراً ويرفضونه رفضاً ، ويرفعون عن أن تكون مهمتهم تسلية الجماهير أو تزيين القصور أو إرضاء نزوات السادة ، حقاً إن العصور القديمة عرفت الموسيقى الدينية في المعابد والكنائس ، ومنحت الجماهير تلك الموسيقى ما تستحق من توقير وإكبار . ولكن تلك الموسيقى مع ذلك كانت تعيش تحت كنف الدين ورعاية رجاله ، وكانت تعتبر فناً مساعداً أو تابعاً : إن الموسيقى الحديث يرى أنه يفته يعبر عن موقفه من الحياة . ويعبر عن سر الوجود الإنساني . وأنه يضطلع برسالة مهمة خطيرة في حياة المجتمع والبشرية .

ولو تتبعنا هذه النظرة نفسها في أسرة الفنون كلها لوجدناها مطردة ، ولوجدنا هذا التحول شاملاً اتخذ مظاهر واضحة ، فانحلت موضوعات كانت موجودة من قبل ، وظهرت أخرى ، وضممت جوانب واتسعت جوانب . وأصبح الفنان لا يلتمس الحماية من طبقة حاكمة أو جماعة غنية ، وإنما اتجه إلى الجمهور الكبير أو إلى من يمثلون هذا الجمهور الكبير ، وإن كانوا قلة ، على أساس آخر هو رهاقة الذوق ودقة الإحساس والامتياز الثقافي ، باعتبار أن رسالته هي ما ذكرناه من أنها رأى في الحياة وموقف منها وبحث عن الحقيقة وسعى للظفر بها . والأديب من أسرة الفنون أقرب أبنائها استجابة لهذا الشعور ، لأنه يستخدم في التعبير عن نفسه وتصوير ما حوله وإعلان رأيه أداة اللغة ، وهي أداة ليس فيها التجريد الموسيقي وهي أقرب من أداة التلوين والتشكيل إلى أن يفرق فيها بين الشكل والمضمون : وهذه التفرقة تمكن من النظر إلى مضمون الأدب مستقلاً أو شبه مستقل عن صياغته أو شكله ، وتتيح بذلك الحكم على هذا المضمون بمقاييس تشبه تلك التي يحكم بها على التفكير السياسي بالمعنى الواسع الذي ذكرناه ، وما ينتهي إليه هذا الحكم من ذكر اليمين واليسار :

على أن التفرقة بين الأدب وسائر الفنون ليس بمقصود هنا ، وإنما المقصود هو أن الأديب في العصر الحاضر حين نزع من نفسه فكرة التسلية والترفيه ، وجعل لنتاجه رسالة ودوراً إيجابياً في الكشف عن النفس الإنسانية ، والنفاذ إلى أسرارها وأغوارها البعيدة ، وحين جعل مهمته تعميق الشعور بالحياة ، والتفطن إلى ماحور غنى من العواطف والمشاعر ، وإبراز ذلك إبرازاً يحيل الشيء المألوف إلى جدة وطرافة وحيوية ، وذلك كله من شأنه أن يزيد الإنسان معرفة بنفسه وإدراكاً للحياة من حوله ،

ويفتح قلبه على دنيا الناس الذين يعيش معهم ويقوم التعاطف بينه وبينهم ، بل وربما جاز لنا هنا أن نضيف : ويفتح أمام الإنسانية آفاقاً جديدة من الرقي والتقدم . نقول ما دام الأديب يرى أن تلك هي مهمته وأنها رسالة فله فقد أتم نفسه ولا بد في مجال واسع ، هو مجال السياسة بالمعنى الذى بيناه ، وقد أصبح ملتزماً بمعنى من المعاني أراد لنفسه هذا الالتزام أو لم يردده ، تنبه له أو لم يتنبه . إن الوضع لم يعد على شكل دائرتين متفصلتين واحدة للسياسة أو الحياة العامة وأخرى للأدب أو الفن ، بل أصبح أشبه بدائرتين متداخلتين إن لم نقل متراكبتين . ومادنا نستطيع أن نتحدث عن يمين ويسار في السياسة والحياة العامة ، فكذلك يجوز أن نشير إلى اليمين واليسار بالمعنى نفسه في الأدب . ولا عبرة باختلاف الأشكال والأساليب والمستويات ، فإذا كانت السياسة تعبراً عن الظاهر ، فليس ما يمنع أن يقابلها الأدب فيكون تعبيراً عن الباطن ، أو



كانت السياسة توجيهاً مباشراً ، كان الأدب رمزاً وإيماء ، أو عنيت السياسة بالأحداث اليومية ، فعنى الأدب بما وراء الحدث اليومي من دلالات . وإن فكرة الظاهر والباطن ، أو التوجيه والإيماء : أو الحدث المتغير والأصل الباقي الدائم ، هي في نظرنا محك الخلاف ونقطة الجدل . أو هي بعبارة أدق سبب النفور الذى يشعر به بعض الأدباء الأصلاء حين يربط بين عملهم وبين العمل السياسى ، لأنهم يتوهمون أن هذا الربط يفسد عليهم ما طمحوون إليه بعملهم من خلود ، ويتصورون أنه يرد رسالتهم الكبرى نحو الإنسانية كلها على اختلاف عصورها إلى رسالة موقوتة بعصر واحد أو بجيل واحد أو بفريق من جيل . ومن هنا كان إنكارهم لفكرة اليمين والشمال لما توحى به أحياناً من فكرة المصلحة القريبة أو النفع الوقتى أو السطحية والخطابية التى ارتبطت بالسياسة ، ولما توحى به أحياناً أخرى من صخرة أو تسخير للأدباء تسخيراً يصدر عن حزب أو حكومة أو هيئة ، وما يصحب ذلك من تسلط

مناول القارئ. ولقد أوضح المؤلف البروفسور ليفنسن في مقدمة الجزء الثانى أن مؤلفه لا يتعرض لقترات متتالية من تاريخ الصين ، بقدر ما يهتم بوجهات نظر مختلفة للآراء المستمرة التى نشأت من انهيار المجتمع التتاليدي تحت تأثير التدخل الغربى والأفكار الغربية والأساليب الغربية . ويستعرض الجزء الأول الذى نشر عام ١٩٥٨ التغيير الفكرى العميق الذى صيغ المقعد الأخير من القرن التاسع عشر والمقعد الأول من القرن العشرين ، ففى خلال تلك الحقبة ألق الصينيون عن اعتبار بلادهم مملكة عالمية تمتد لتشمل كل العالم المتحضر ،

الصين بين كونفوشيوس وماركس :

عدة مؤلفات صدرت حديثاً تعالج هذا الموضوع الجوى الحساس ، ففى المجلد الأول يعالج المؤلف « مشكلة الاستمرار الثقافى » وفى المجلد الثانى ينتقل المؤلف إلى « مشكلة انهيار الملكيات » وينهى الكاتب مؤلفه فى المجلد الثالث « بمشكلة الأهمية والتأثير التاريخى » . وينشر الجزئين الثانى والثالث وإعادة طباعة ونشر الجزء الأول تكون الأجزاء الثلاثة من هذا العمل الهام فى

وآمنوا بأنها إحدى الوحدات السياسية بين الأمم الأخرى التى لم يقيموها أو يصنعوها .

ويعالج الجزء الثانى الذى نشر عام ١٩٦٣ وجهات النظر الشرعية والقانونية لهذا التحول الذى يشتمل فى اختفاء الملكيات وهى الصورة التجسيمية السياسية الممكنة للأفكار الكونفوشوسية ، وذلك كنتيجة لاندحار هيبة وحساس هذه الأفكار .

وأخيراً فى الجزء الثالث يسمى لتقدير وتحليل الخطتين المختلفتين لمعالجة الموضوع فى الجزئين السابقين خاصة من وجهة النظر المطروقة الآن فى الصين الشعبية .

ولارهاب، وما ينجم عنه من تفاق وادعاء وتصنع لا يستقيم معه ما ينبغي من حرية وانطلاق وصدق ، وهي مخاوف لها بغير شك ما يبررها في عالم السياسة والأدب في كل زمان ومكان .

فاذا صححت الفكرة عن السياسة . وفهمت بالمعنى الذى أشرنا إليه قبلا من أنها أصبحت في العصر الحاضر موقفاً من الحياة وحكماً على ماضى الإنسانية وحاضرها ومستقبلها ، وإذا صححت فكرة الأدب ، وفهم مجرداً عن الأغراض المتصلة بالتسلية والترفية ، وأنه في جوهره كشف باطنى وروياً جديدة وتعمق في الطبيعة الإنسانية . إذا حدث ذلك كان من الحق أن نذكر في الأدب والسياسة معاً يميناً ويساراً دون أن نظلم الأدب أو نظلم السياسة.

أهل اليمين وأهل اليسار

ولنا بعد ذلك أن نسأل على أى أساس يصنف الأدباء فيجعل فريق منهم من أهل اليمين وآخرون من أهل اليسار . وتحت هذا السؤال تفصيلات كثيرة

وتفريعات لا تنهى ، وأحكام لا تعتمد على التحديد ، القاطع المتفق عليه ، بل للنسبية فيها دور كبير . ولكن أترانا لو انتقلنا بالسؤال من الأدب إلى شخص الأديب ، وصنفنا الناس في فريقين رجعى وتقدي ، ثم تساءلنا عن شخص ما أهو رجعى أم تقدي هل يجد السؤال جواباً ؟ إن وجد السؤال جواباً فقياس اليمين واليسار بالقياس إلى الأدب كقياس الرجعى إلى التقدي بالقياس إلى الأشخاص الذين نعيشهم ونعاشرهم . وأقصى الرجعية أن يرى الشخص الحاضر أسوأ من الماضى والمستقبل أسوأ من الحاضر ونقيض ذلك التقدي ، وبين الطرفين أوساط .

بقيت مسألة أخرى هي أن الأدب فن له تراثه وقيمته الجمالية ومعايره الفنية ، ولا بد من شروط وخصائص يشتمل عليها الإنتاج الأدبى لكي يدخل في عالم الأدب ، وليكون جديراً بالانتماء إلى أسرة الفنون . فاذا لم تتوفر له هذه الشروط لم يكن أدباً ولم يشفع له أن يكون يساراً أو يميناً .

عبد العزيز الأهوانى

وبين الأجزاء الثلاث يظهر الجزء الثانى أقل حبكة ، وبالرغم من سعة حيلة البروفسور ليفنسن في تحليل أفكاره فقد بدا غير متمكن في معالجة نظم الحكم الشرعية والحقائق الاجتماعية والاقتصادية التى بنيت عليها هذه النظم ، وهو محق في اقتراح امتصاص الفوارق الاجتماعية عن طريق خلط الطبقات المختلفة ، بين الأرستقراطيين وبين الطبقة العاملة التى لا تملك من الحقوق الاجتماعية سوى ما أخذته من الملكية . والتحليل هنا يمانى من اختقاره المحاولة الجادة للتخمين طبيعة وتكوين المجتمع الصينى ، وخلاف هذا فانه من المستحيل أن نفهم غراية البروقراطية الصينية .

وبالرغم من هذه التحفظات فان هناك الكثير مما يمكن أن يجمع من الجزء الثانى ، ولكن الأول والثالث أكثر ابتكاراً وأكثر تأثيراً . الأول يعطى للشرح الكلاسيكى للانتقال من الثقافة إلى الوطنية في الصين - ومن الاهتمام بصيانة الطرق الكونفوشيوسية إلى الاهتمام بنجاة الوطنية . والجزء الثالث أكثر عمقاً وأسرع تفهماً . ولم تقم دولة كبرى في التاريخ باستكشاف وتحليل مقوماتها كما فعلت صين الكونفوشيوسية أيام ازدهارها ، ولم يكن هذا بوصفها أكثر العول تحضراً ولكنه لكونها الدولة المتحضرة الوحيدة في العالم .





اليمن واليسار في السياسة والاقتصاد

اليمن ، أما الآخر فهو «معسكر اليسار» ، بغض النظر عما في داخل كل من المعسكرين من تفاوت في التطبيق أو في درجة هذا التطبيق . وليس يعنينا في هذا التحليل عناصر الخلاف بين المعسكرين اليمنى واليسارى ، فهذا بحث آخر وإن كانت حقيقة هذا الخلاف أو قل التعارض ، واضحة للأنظار وماثلة أمام الأعين . ولكن الذى يعنينا هنا هو أن في داخل كل منهما خلافات وأزمات ، وإن كانت تنصب على التطبيق ، إلا أنها في الوقت نفسه تتناول طائفة من الأسس الجوهرية التى تقوم عليها كل من الأيديولوجيتين المتعارضتين ، وهى خلافات وأزمات يمكن أن نعزى إلى أكثر من سبب :

- فهى وليدة المراجعة الذاتية لإزالة المتناقضات ، والتخلص من العقبات .

لعل أكبر سمة من سمات العصر ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، الحركة الدائرة فى عنف تارة وفى صمت تارة أخرى ، وفى مختلف المجالات من فكرية واقتصادية وسياسية ، وكذلك فى المستويات المحلية أو الإقليمية أو العالمية ، بين أيديولوجيتين رئيسيتين تبسط كل منهما سلطانها - المباشر أو غير المباشر - على رقعة شاسعة تضم مئات الملايين من البشر ، إحداهما تدافع عن مراكزها ومناهجها فى الحياة وتعلن أنها المسئولة عما حققت البشرية من تقدم وأنها ستظل تؤدى رسالتها أو يجب أن يكون الأمر كذلك ، فتهاجمها الأخرى بأنها استغفدت أغراضها ويجب أن تخلى مكانها لمن هى أقدر على مواصلة التقدم فى إطار من الكفاية والعدل الاجتماعى . والأولى هى ما اصطلح على تسميته بأنه «معسكر

● الأزمة الرئيسية التي يعانيها معسكر اليمين ،
هي أزمة ثقة في إمكانية النظام الرأسمالي أن يحقق
العدل الاجتماعي لجماعير الشعب بصفتها الكلية ،
والثقة هي الأساس الذي يقوم عليه الصرح
الاجتماعي .

● وفي معسكر اليسار نجد أنفسنا أمام
توترات وخلافات بل وانقسامات يدور الكثير
منها حول القضايا المعنوية ، وإن لم تنجح تماماً
في إخفاء ما قد يكون تحبها من حقائق تتصل
بالمصالح الذاتية .

● ولكن الدول الاشتراكية غير الماركسية ،
عن طريق إيمانها بعدم حتمية الحرب ، تراها
تقف موقفاً حيادياً إيجابياً ، وتطالب باستبعاد
السلح النووي ، بل وتدعو إلى نزع السلاح
بوجه عام .

دكتور راشد البراوي

أزمة الثقة

إن جوهر الرأسمالية كما تبلورت مفاهيمها
ووضعت معالمها في القرن التاسع عشر ، قائم على
عناصر رئيسية: هي حرية ممارسة مختلف أنواع
النشاط الاقتصادي ، ووجود سوق حرة هي العامل
المنظم للاقتصاد والكفيل بإعادته إلى التوازن إذا
ما اعتراه اضطراب واختلال ، وهذه الحرية سواء
في النشاط أو السوق ، تفرض قيام المنافسة ، وعلى
أساس هذه العناصر الرئيسية قامت المجتمعات
في أوروبا والولايات المتحدة وكندا ، وانتقلت هذه
العناصر لتطبق بدرجات متفاوتة في بلاد أو أقاليم
أخرى في بقية قارات العالم ، بحيث كان يمكن القول
إن نظام المشروع الحر أو النظام الرأسمالي بعبارة
أخرى ، كان هو المطبق في العالم بوجه عام .

- ولأن الصراع - أي صراع - يتطلب من
المشاركين فيه أن يعبأ النظر في بعض ما يأخفون به
من مفاهيم ، وفي بعض ما يعمدون إليه من أساليب ،
كما تتطلبه المراحل المتعاقبة التي يسير فيها هذا
الصراع .

- ولأن ظروف العصر ، وبخاصة الثورة
التكنولوجية ، التي امتدت إلى كل ناحية وكانت أبلغ
خطراً وتهديداً في ناحية الدمار والتدمير - هذه
الظروف لابد أن تفرض مطالب جديدة يشين حل
كل إيديولوجية أن تواجهها .

- وأخيراً - وليس آخراً - فالإيديولوجية
كائن عضوي ، يتعرض للتحويلات التي تفرضها
الضرورات البيولوجية والبيئية ، وإلا كان مصيرها
الجمود ، والركود فالقضاء ، بل إن نفس المنطق
الديالكتي يشير إلى مثل هذا الاتجاه .

فإذا ما استعرضنا الوضع الحالي ، وباستثناء الرقعة التي تسيطر عليها الأيديولوجية الماركسية عموماً تراءت لنا صورة أخرى تلفت النظر . ففى أوروبا الغربية حيث سبق أن غرست البذرة الرأسمالية ، ونمت ، وزهرت ، وأثمرت ، أخذت هذه السيطرة الماضية تضعف ، أو قل فتحت في جبهتها ثغرات عدة تتفاوت في اتساعها وعمقها ، ففى بريطانيا وفرنسا مثلاً بدأ الأخذ ببعض مظاهر الايديولوجية الاشتراكية بتأميم بعض المرافق والخدمات ذات الطابع الاقتصادى ، وتوسيع نطاق إشراف الدولة على الاقتصاد وتدخلها عن طريق التشريعات الاقتصادية والاجتماعية ، وبالأخذ بنظام التخطيط الجزئى أو العام مع الإبقاء على مفهوم الملكية الخاصة . وكل هذه الإجراءات إنما تستهدف تحقيق الكفاية في ميدان الإنتاج ، كسبيل لتوفير المزيد من العدل للجماهير الشعوب ككل . ومن هنا بدأت دول المعسكر المسمى تتحدث عن الاقتصاد المختلط تارة ، وعن دولة الرفاهية كما يقول البريطانيون تارة أخرى ، وعن المجتمع العظيم الذى يراد تحقيقه في الولايات المتحدة تارة ثالثة . بل وكثر الحديث عما يقال له « رأسمالية الدولة » كبديل عن الرأسمالية بمعناها القديم ، أو على الماركسية وسواها من النظم الاجتماعية والشمولية .

وإذا ما انتقلنا إلى البلاد التي ظهرت حديثاً في قارتي آسيا وأفريقيا وكانت من قبل أجزاء داخلية في نطاق الرأسمالى بحكم النظام الاستعماري ، تراءت لنا صورة أخرى ؛ فهذه البلاد تواجهها مشكلة ضخمة هي العمل على الخروج سريعاً من دائرة التخلف الذى فرض عليها . وكان المتوقع — أو على الأقل ما توقعه من كانوا يسيطرون على مواردها ومصائرهما — أنها سوف تأخذ بنظامهم الذى ارتفع بهم إلى مستويات عليا من المعيشة والتقدم ، ولكنها

بوجه عام ، وإن اعترف العدد الكثير منها بنظام الحرية الاقتصادية ، إلا أنها حرة مقيدة في ناحية أو أخرى :

- ففى تدخل في هذه الحرية بالمشراكة أو بالتشريع .

- بل وأهم من هذا ففى قتل جفورا الماضى المتوارث من العصر الرأسمالى ، بتضييق الخناق على ما كان قائماً فيها من مصالح رأسمالية ، أو بمحق هذه المصالح كلية .

وفى أمريكا حملة علمية أحيانا ، ودعائية تحاول الاستناد إلى العلم أحيانا أخرى ، مؤداه أن الرأسمالية بمفهومها القديم لم يعد لها وجود . فإذا كانت تلك الرأسمالية قوامها الملكية والاحتكار مثلاً ، امتيازاً لقلة تضيق مساحتها بالتدريج ، مما يؤدي بالتالى إلى نمو بروليتاريا تنزع قاعدتها بالتدريج — هذه الرأسمالية لم يعد لها وجود . فالمجتمع يحد من سيطرة الاحتكارات ويقاومها . والملكية ليست مقصورة على القلة ، وإنما هي ملكية المشروعات موزعة توزيعاً كبيراً على الملايين الكثيرة من أعضاء الطبقتين الوسطى والعاملة . والبروليتاريا بالمعنى الأوروبى شئ غريب عن المشهد الأمريكى ، بدليل ضعف الحركات اليسارية أو انتفاء التهديد الجاد من جانبها . ومستوى المعيشة يعتبر أعلى مستوى من نوعه في العالم ، وهو يسير في طريق الارتفاع كلما عظم استخدام التكنولوجيا . وحتى إذا نوه النقاد بما سبق أن تحدث به رؤساء من أمثال روزفلت عن دهشهم من أنه وسط هذا الرخاء يعيش ربع الشعب الأمريكى دون مستوى المعيشة اللائق ، كان الرد أن أغلبية هذا الربع هي من الزوجات ومن الأقليات العنصرية أو السلافية الحديثة الوفادة ، وأن هذه الظاهرة آخذة في الزوال تدريجياً . ومجمل القول أن الرأسمالية الأمريكية — على حد دفاع المدافعين — هي رأسمالية شعبية .

ومن هنا الاصطلاح الجديد الذى أطلق عليه وهو الاستعمار الجديد Neo-Colonialism وخلاصة الفكرة أن الرأسمالية إذ فقدت مواقعها القديمة تحت ضغط المد الثورى القوى ، أصبحت تشعر بالخطر البالغ يهددها من ناحية مناطق شاسعة بالعالم ، غنية بمواردها الطبيعية والمادية والبشرية ، وبإمكاناتها الحالية والمستقبلية ، ومن هنا جاء التحول فى الأسلوب. فالذين يتحدثون عن هذا الاستعمار الجديد يصفونه كما فعل الرئيس نكروما بأنه « أعلى مراحل الامبريالية » فى كتاب أخير له يحمل هذا العنوان ذاته ، ويقولون إنه محاولة من جانب اليمين للخروج من الورطة التى وقع فيها ، أو للخلاص من أعنف أزمة يواجهها . وبعبارة أخرى إنه يمثل أزمة أخرى من سلسلة الأزمات التى تعرض لها النظام الرأسمالى وخاصة فى السنوات الأخيرة ، نتيجة النجاح الذى أحرزته بدرجات متفاوتة ، الثورات القومية والاجتماعية . هذه الأزمة تتصل كذلك بسابقتها التى أشرنا إليها ، ألا وهى أزمة الثقة ولكن على صعيد العلاقات مع البلاد الأخرى . فهذه البلاد الأخرى لا تشكل فى إمكانية خروجها عن دائرة التخلف باتباع أسلوب الحرية الاقتصادية بمعناها الواسع فحسب ، بل وتشك أيضاً فى أن النظام الرأسمالى يريد العودة إليها من الباب الخلفى ليستعيد سيطرة سابقة ولكن فى ثوب جديد . وما من شك أن هذه الأزمة لها خطورتها البالغة على ضوء الصدام بين الايديولوجيات ، ولأن الايديولوجية المضادة لابد وأن تركز عليه فى سبيل إضعاف خصمها وبالتالي من أجل القضاء عليه فى الأجل الطويل .

ويضاعف من حدة الشك ما بين الدول الرئيسية والغنية بالمعسكر اليميني والدول المتخلفة أو الآخذة بأسباب النمو ، من اتفاقيات لها جوانبها العسكرية والسياسية فى حالات عدة ، مما يوحى بقيام نوع من التبعية ، الأمر الذى يفسر ما تتعرض له هذه

هذه الظواهرات الجديدة ، والأساليب الجديدة والمصطلحات والتعابير الجديدة ، إن دلت على شئ فى معسكر اليمين ، فانما تدل على أمر بالغ الأهمية ، ذلك هو ضعف الثقة . فالأزمة الرئيسية التى يعانىها هذا المعسكر ، هى أزمة ثقة فى إمكانية النظام الرأسمالى أن يحقق العدل الاجتماعى لجماهير الشعوب بصفتهما للكلية . والمعروف أن الثقة هى الأساس المثلث الذى يقوم عليه المصالح الاجتماعى ، والقوة الدافعة لارتفاعه وازدياد ثباته.



هل من استعمار جديد ؟

أشرنا إلى ما حدث فى البلاد الجديدة — وبخاصة فى العالم الأفرو-آسيوى — من انهيار الاستعمار فى — صورته الممثلة فى السيطرة السياسية المباشرة ، ومن العمل على تفويض هذا الاستعمار فى صورته الممثلة فى السيطرة الاقتصادية من جانب المصالح المتعددة ، وحين نعود إلى النظرية الماركسية مثلاً نراها تحدثنا أن الاستعمار يمثل أعلى مراحل الرأسمالية ، وأنه مرحلة تتميز بطفولية الرأسمالية ، وأن زواله لا بد أن يقوض إحدى الدعائم القوية التى تستند إليها . وطبيعى أن تحاول الدول المتقدمة صناعياً أن تحافظ على مراكزها الاقتصادية القديمة ، أو أن تظفر بمراكز جديدة ، ومن هنا نعود إلى تقديم المعونات ومنح القروض ، وإلى نيل التسهيلات أمام رموس الأموال الخاصة وهى تقبل — أو بدأت تقبل — نوعاً من الرقابة على مصالحها ، بل والمشاركة المحلية مع هذه المصالح : جديدة كانت أم قديمة . لكن هذا التحول الجديد فى سياسة معسكر اليمين وأسايبه ، مرعان ما تعرض للشك فى بواعثه وأهدافه وأبعاده ،

العلاقات من فتور مرة وتوتر مرة ثانية : هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالمعروف عن أغلبية بلاد آسيا وأفريقية وأمريكا اللاتينية أن نشاطها الاقتصادي الرئيسي يتمثل في إنتاج المواد الأولية من نباتية ومعدنية ، يصدر الشطر الأكبر منها على هيئة الخام (الكاكاو ، زيوت النخيل ، البن ، القطن ، الحديد ، المنجنيز ، النحاس .. الخ) . ولكن الظاهرة الواضحة أن هذه المنتجات إنما تحدد أسعارها الدول الصناعية الكبرى وكلها - باستثناء الاتحاد السوفيتي - تدرج في داخل معسكر اليمين ، ومعنى



هذا أن الأخير يتحكم في حاضر التنمية ومستقبلها في الأقاليم الأقل منه نمواً ، مما يترتب عليه خلاف مستحكم تجلى بشكل ظاهر في مؤتمر التجارة الذي عقد بمدينة جنيف منذ عهد قريب :

تياران متعارضان

ومن الأزمات الأخرى التي يعانيها معسكر اليمين أزمتان كبيرتان : أولاً العلاقات التي يجب أن تسود بينه وبين بلاد العالم الشيوعي ، والأخرى العلاقات التي ينبغي أن تسود في داخله هو نفسه .

ففيما يتعلق بالأولى نلاحظ وجود تيارين أساسيين من التفكير السياسي ، أحدهما يعتقد في قرارة نفسه أن المعسكر اليساري - أو الشيوعي على وجه التخصيص - هدفه الأول والأخير هو القضاء على الأيديولوجية المضادة ، وأن ما يقال له التعايش السلمي ما هو إلا خدعة يراد به الهدئة من جهة ، كما أنه خدعة من جهة أخرى تتيح فسحة من الزمن يتقوى خلالها هذا المعسكر إلى الحد الذي يجعله واثقاً - أو قريباً من الوثوق - من الانتصار النهائي

والختمى طبقاً لما تؤمن به فلسفته في تطور التاريخ والمجتمع . والذين تسير سفينتهم مع هذا التيار الأول يستشهدون بأدلة يرونها مقنعة - على الأقل بالنسبة إليهم - منها التقدم التكنولوجي الذي يحرزه الاتحاد السوفيتي سواء في إنتاج أسلحة القتال الشامل أو في أبحاث الفضاء ، وزحف دول المعسكر الشيوعي على البلاد الإفريقية الآسيوية ، بل وفي أمريكا اللاتينية في منافسة مريرة للدول الرأسمالية ، وتشجيعه للحركات القومية والثورات الاجتماعية ، والتوترات التي تصل إلى حد الصراع المسلح في مناطق كثيرة من العالم كما حدث في كوريا عام ١٩٥٠ ، ثم حادثة الصواريخ السوفيتية في كوبا عام ١٩٦٢ ، والحرب الناشئة منذ حين في فيتنام ، والقتال المستمر في بقية أرجاء الهند الصينية ، مما نشير إليه على سبيل التمثيل لا الحصر .

هذا التيار إذن مؤمن بأن الصراع الدموي الشامل محتوم ، وإنما يتأجل إلى حين ، ومن هنا يدعو أنصاره إلى التوسع في التسليح النووي ، وتخزين المقادير الضخمة من نظم القتال الحديثة ، واتباع سياسة الشدة والعنف في العلاقات مع الدول الشيوعية ، ومع الصين بوجه خاص ، وتوسيع نطاق الحرب في فيتنام حتى ولو ترتب عليها حرب مع الصين الشعبية من المحقق - إذا ما قدر لها أن تنشب - أن تأخذ العالم كله تحت جناحيها .

ويضايف من قلق أصحاب هذا الرأي - أو قل من مخوفهم - اتساع رقعة عالم الحياد وعدم الانحياز ، وبخاصة منذ انقصد مؤتمر بانكوك في عام ١٩٥٥ ، ويضايف منه أيضاً المواقع التي يفقدها المعسكر اليساري من وقت لآخر ، وفي بلد أو آخر .

ولكن هناك تيار آخر لا يسلك سبيل التشاؤم ، ويرى أن في الامكان أن تعيش بلاد الأيديولوجيتين

المتعارضتين ، في سلام يقتصران في ظلّه على المنافسة في الميادين الاقتصادية والعلمية . وأصحاب هذا الضرب من الاتجاه يبتون على مصادر متعددة : — ما يقال له « توازن الرعب » ، فإذا كان الاتحاد السوفييتي يطور نظمه النووية والصاروخية ، إلا أنه يدرك تماماً فداحة الثمن الذي سوف يدفعه كل من يعمل على إطلاق المارد النووي من « القمقم » ، وأن حرباً كهذه ، إن حطمت المعسكر الرأسمالي ، فإن مصير المعسكر الماركسي لن يكون مختلفاً . وللدلالة على سلامة هذا التعليل يشار بوجه خاص إلى أزمى برلين وكوبا وكيف أمكن للنظرة الواقعية أن تنقذ الكارثة .



— إن الاتحاد السوفييتي باعتباره زعيم معسكره قد اجتاز مرحلة النضال الثوري بعد انقضاء ما يقرب من نصف القرن على ثورته ، وهو الآن أشد حرصاً على الاحتفاظ بمنجزاتها وبتدعيمها والاستزادة منها . — الشقاق الذي يقسم المعسكر الشيوعي في الوقت الحالي ويقلل من فعالياته .

خلافات بين الأشقاء

وإذا تناولنا العلاقات في داخل معسكر اليمين تراءت لنا صورة لا يمكن — بالقطع — أن تعتبر وردية أو زاهية . لقد خرجت الولايات المتحدة من الحرب العالمية الثانية وقد عقد لها لواء زعامة المعسكر الرأسمالي (مثلاً حدث مع الاتحاد السوفييتي بالنسبة إلى المعسكر الذي ينتسب إليه) ، ولكن هذه الزعامة سرعان ما راحت تتعرض للتحدي من جانب الذين تقبلوها في أعقاب الحرب . فما الذي نلقاه أمام أعيننا الآن :

— استردت أوروبا الغربية واليابان العساقية الاقتصادية وأصبحت تشكل منافساً خطيراً للولايات المتحدة في أكثر من مكان . بل إن الكثيرين ليفسرون عدداً من الأحداث الدولية على ضوء هذه المنافسة ، ففي الهند الصينية وفي إفريقيا وفي آسيا محاولات لورثة الفراغ الذي تم نتيجة انهيار الاستعمار بشكله القديم .

— وتزعم فرنسا في عهد ديغول سياسة استقلالية تستهدف إعادة أوروبا إلى وضعها القديم [فتصبح قوة مؤثرة في الميزان الدولي ، بل إن بعض أنصار هذه السياسة قد يساورهم أمل في قيام أوروبا واحدة — أو متحدة — تمتد من جبال الأورال إلى المحيط الأطلسي .

— وحلف الأطلسي يسترنح ، كما تترنح أحلاف مماثلة كالحلف المركزي وحلف جنوب شرق آسيا .

— وبين فرنسا وألمانيا الغربية خلافات تهدأ حيناً وتثور حيناً آخر ، ويبدو أن جوهرها يدور حول سؤال هام : أي الدولتين ينبغي أن تكون لها الزعامة في أي مشروع للارتباط في أوروبا ، سواء أكان اقتصادياً أم سياسياً ؟

— ونقاش حاد داخل دول معسكر اليمين حول هذا الذي يجري في فيتينام مثلاً ، وفريق يؤيد السياسة المنتهجة كما تفعل بريطانيا ، وفريق يعارضها على طول الخط كما تفعل فرنسا ، وفريق ثالث يتأرجح بدافع الحاجة أو المصلحة .

جماع القول أن في داخل هذا المعسكر تصدع يرتد إلى اعتبارات المصالح الاقتصادية والأهداف السياسية والنزعات القومية والوطنية .

طريق أم طرق إلى الاشتراكية

نتقل الآن إلى معسكر اليسار ، فإذا بنا أمام توترات وخلافات بل وانقسامات ، يدور الكثير منها حول القضايا المعنوية وإن لم تنجح تماماً في إخفاء ما قد يكون تحتها من حقائق تتصل بالمصالح الذاتية . ولعل في مقدمة هذه القضايا ، وقد بدأ النقاش فيها يتخذ شكلاً حاداً بعد الحرب العالمية الأخيرة ، قضية الاشتراكية نفسها ، وتمثلها أسئلة تلقى الضوء على طبيعة المشكلة : هل هناك نسخة واحدة من الاشتراكية ، هي النسخة السوفيتية كما طبقها لينين ومن بعده ستالين في الاتحاد السوفيتي ؟ وهل من طريق واحد يوصل إلى الهدف الأخير وهو إقامة المجتمع الاشتراكي ، أم أن هناك طرقاً أخرى أو بمعنى آخر إن أكثر من طريق يمكن أن يؤدي إلى روما ؟



وكان أول من أثار القضية يوغوسلافيا ، فهي وإن اعترفت أنها تؤمن بالماركسية - اللينينية ، إلا أنها رأت أن ظروفها التاريخية والاقتصادية واعتبارات قومياتها ، كل هذا يجعل التطبيق الاشتراكي لا بد وأن يأخذ هذه الظروف المحلية في الاعتبار ، ومن هنا جاءت التجربة اليوغوسلافية . ولكن الرد الحاسم والذي نعتقد أنه سوف يكون ذا مغزى كبير في المستقبل ، جاء من الدول الحديثة العهد في العالم الأفرو - آسيوي ، وهنا تلقى أن ما يجري في الجمهورية العربية المتحدة هو حقاً تجربة رائدة في هذا الميدان . هذه التجربة أثبتت :

— إن هناك صوراً عدة لتحقيق الاشتراكي تنبثق من واقع الظروف البيئية من تاريخية ومعاصرة ،

وبالتالي فالاشتراكية ليست وقفاً على بلد دون آخر يرى أنه المفسر الوحيد لها ، ولا هي حتى تطبيقاً لنظريات قامت في أزمنة وفي ظروف لم تعد قائمة اليوم .

— وأن الاشتراكية ليست بالتأميم الشامل الكامل لوسائل الإنتاج وضروب النشاط الاقتصادي إذا كان هدفها الأساسي هو الكفاية والعدل ، فهذا الهدف يتحقق بسيطرة الشعب على أدوات الإنتاج ، والسيطرة ليست قرينة الملكية ، إذ يحققها قطاع عام قوى .

— وأن ليس من الحتمي أن تنم عن طريق الثورة الدموية التي يغلب أن تنقلب إلى حرب أهلية يصعب تقدير أخطارها على ضوء ظروف الحرب الباردة في العالم اليوم .

وحتى في البلاد الآخذة بالاشتراكية من الطراز « الماركسي - اللينيني » نأقى ألواناً من التفاوت في ناحية أو أخرى ، وإن كان التفاوت ليس حاداً ، فبينما طبق الاتحاد السوفيتي نظام الزراعة الجماعية ، لم تأخذ به دول مثل ألمانيا الشرقية وبولندا باعتباره أساس التنظيم في قطاع الزراعة ، وأقدمت الصين على تجربة جديدة هي إنشاء الكوميونات ، فهاجمها الاتحاد السوفيتي ووصفها بأنها تجربة رجعية في مجال التحقيق الاشتراكي .

تحولات في التنظيم والإدارة

وتمت ناحية أخرى لأنها تشكل اتجاهاً ملحوظاً اليوم . من المبارات الماثورة عن لينين وكان شديد الإعجاب بهنري فورد الأكبر قوله : « بالفوردية Fordism والكهربة electrification أبني الاشتراكية » ، وهو يقصد بالأمر الأول التنظيم المعروف باسم « المشروع » enterprise والتي هو تنظيم يشمل المواد والآلات والمعدات

ليس معنى هذا العودة إلى النظام الرأسمالى ، ولكن معناه الإحراك بتفاعل الأساليب والتجارب . وإذا كان الغرب تسرع إلى تفسيرات غير صحيحة إلا أن ما يثير الدهشة أن العناصر المزمته فى المعسكر الماركسى هاجمت هذه الاصلاحات أو التعديلات باعتبارها خروجاً على المذهب الصحيح أو « الماركسية الأورثوذكسية » كما يجرى التعبير .

صراع حول التعايش السلمى

وتمت خلاف زداد حدة وعنفاً ، ويمثله تياران متباينان : الأول يرى أن العالم لا يتسع ولا يمكن أن يتسع للنظامين الرأسمالى والاشتراكى ، وأن الصراع بينهما آت لا ريب فيه ، وأن الكتلة الاشتراكية ينبغي لها ألا تغفل عن هذه الحقيقة ، وأن تستعد بكافة طاقاتها وإمكاناتها للقضاء على الرأسمالية ومرحلتها الامبريالية . هذا رأى تعتقه الماركسية الصينية ، فهى لا ترى سوى أبيض أو أسود ولا ترى لوناً خلافاً لهما .

ولكن التيار الثانى يسير فى اتجاه آخر ، فهو وإن كان أصحابه يعترفون بالتعارض الجذرى بين الايديولوجية ، وبؤمتون أن المستقبل لمذهبهم ، إلا أنهم يقولون فى الوقت نفسه إن الحرب بين الرأسمالية والاشتراكية ليست حتمية ، وبالتالي فالتعايش السلمى بين النظامين أو المنهجين أمر فى حيز الامكان . وهؤلاء يبنون آراءهم هذه على حقائق موضوعية :

— إن الأزمة « النهائية » الكبرى التى تحدث عنها الاقتصاديون الماركسيون بأنها سوف تحل بالنظام الرأسمالى وتؤدي حتماً إلى انهياره ، لم تتحقق حتى الآن ورغم الحرب العالمية الثانية وانهيار الاستثمار . بل وقد لوحظ أن هذا النظام عدل من بعض أساليبه

والمواد البشرية ، ليخلق منها جيماً وحيدة متكاملة ، وهذا التنظيم الذى هو دعامة النظام الصناعى الحديث ، لا علاقة له بالنظام الاجتماعى ، سواء هو الرأسمالية أو الاشتراكية أو الشيوعية ، على حد قول بيتر دكر فى كتابه « المجتمع الجديد » . والواقع أننا حين نتمعن الكثير من التنظيمات التى أجريت وتجرى فى عدد من بلاد معسكر اليسار بمعناه الماركسى ، نجد اهتماماً متزايداً بالمشروع والإدارة ففى هذا سبيل إلى تحقيق الكفاية الإنتاجية .



ولكن الظاهرة التى تلفت النظر وبخاصة منذ خطاب كوسيجين الأخير ، الأخذ ببعض مظاهر التنظيم الاقتصادى فى البلاد الرأسمالية ، من قبيل اطلاق مزيد من حرية التصرف لمديرى المؤسسات الاشتراكية ، حتى يتسنى لهم الاضطلاع بالمسئوليات الملقاة على عاتقهم ، وكذلك اعتبار الربح من المؤثرات الاقتصادية للكفاية الإنتاجية ، بل ولعل الأهم من هذا فى نظرنا الأخذ بما يعرف بأسلوب التمويل الذاتى ، فالدولة فن تقدم الأموال اللازمة للمشروعات منحة لا ترد ، وإنما تقدمها على صورة قروض يجب أن ترد ، كما يتبين على هذه المشروعات أن تمويل حاجاتها الجارية بل وبعض أعمالها المستقبلية « من طريق ما تجنيه هذه الأغراض من أرباحها .

وأكثر من هذا أطلقت فى بعض بلاد أوروبا الشرقية حرية المسئولين عن المشروعات فى تحديد الأثمان ، بينما لا يزال هذا التحديد مركزياً فى الاتحاد السوفيتى .

ولكن الدول الاشتراكية غير الماركسية ومعها عدد كبير من الدول التي لا تسير على النظام الاشتراكي في آسيا وأفريقية وأمريكا اللاتينية ، تتبنى هذا الرأي الثاني ، وعن طريق إيمانها بعدم حتمية الحرب تراها تقف موقفا حياديا إيجابيا ، وتطالب باستبعاد النسلح النووي ، بل وتدعو إلى نزع السلاح بوجه عام . وهنا تلعب الجمهورية العربية المتحدة دوراً له فعاليتها بوصفها صاحبة تجربة اشتراكية جديدة من جهة ، ومن الرواد الأوائل في الدعوة إلى السلام والتعايش السلمي ، من جهة أخرى .

أسلوب المعونة

هذا عن العلاقات مع المعسكر الصيني بمعناه الأصلي والصحيح ، ولكن في معسكر اليسار الماركسي خلاف أيضاً حول العلاقات مع الدول النامية ، فرأى يؤيد تقديم المعونات إليها كجزء من الصراع السلمي مع الرأسمالية من ناحية ، وضرورة فرضها الاعتبارات الاقتصادية من ناحية أخرى ، إذ لا يمكن — كما أثبتت تجارب السنين الماضية — أن تعيش الدول الاشتراكية في عالم مغلق عليها وفي حالة اكتفاء ذاتي . ولكن هناك رأياً آخر لا يميل إلى مثل هذه المعونات ما دامت لا تؤدي إلى انتصار الثورة البروليتارية ، وفي هذا الخلاف رجحت كفة الرأي الأول لأن الالتزام المتزمت معناه إضعاف اقتصادي للمعسكر ، فضلاً عن ترك الميدان أمام المعسكر المضاد لينفذ أهدافه ولينفذ نفسه من ورجاته .

التناقضات الباطنية

أما على صعيد معسكر اليسار الماركسي فالتحالفات أو التناقضات الباطنية قوية ، فهناك الخلاف بين الصين والقلعة التي تشايعها ، وبين

وژاد من قوته كما يشهد بذلك التقدم الاقتصادي في الولايات المتحدة وكندا وأوروبا الغربية واليابان ، وبالتالي فليس القضاء عليه بقوة السلاح مثلاً ممكناً أو على الأقل سهلاً ، وهو الذي يملك قدرات عسكرية على درجة عالية من الضخامة . هذه الحقيقة يجب الاعتراف بها ، كما اعترفت بها الرأسمالية بالفعل بالنسبة إلى الاتحاد السوفيتي والمعسكر الاشتراكي . وإزاء هذا الإدراك المتبادل فالسبيل الأمثل هو أن يحاول الجانبان أن يعيشا جنباً إلى جنب ، ويتركا لإنجازات كل منهما أو لنقائصه أن تحكم له أو عليه في المستقبل .

— لم تعد الحرب على ما كانت عليه في الماضي فالأسلحة التقليدية مهما كانت رهية تظل قوتها التدميرية محدودة نسبياً . ولكن التطور الحديث الذي طرأ على الأسلحة غير من طبيعة حرب تنشب وتستخدم فيها القدرات النووية ، وهي حرب كفيلة أن تحطم الطرفين وأن تصيب البشرية جمعاء بما قد يعيدها إلى أيام البربرية الأولى .

وهذه القدرات يملكها المعسكران المتضادان ، وتحويل الصراع بين فلسفتيهما إلى صراع دموي هو انتحار بدير شك .



وأصحاب التيار المؤمن بحتمية الحرب يسخرون من هذا الرأي ويتهمون من يرددونه بالضعف وخور العزيمة ، بل لقد وصل الحال بالصين مثلاً إلى حد أن وصفت المعسكر الرأسمالي بأنه « نمر من ورق » ، فجاءها الرد اللاذع من خروشوف : « أجل ، ولكنه نمر له أنياب ذرية » .

الاتحاد السوفيتي والكثرة التي تظاهروا . وبلغ من حدة الخلاف أن كانت أزمة كوبا وكان توقيع اتفاقية الحظر الجزئي على التجارب النووية ، فرصة استغلها بكين فاتهمت موسكو بأنها ضالعة مع الامبرياليين ، وأنها خانت القضية الاشتراكية العالمية ، وأنها أحدثت انقساماً في الجبهة الاشتراكية . وردت موسكو فرمت غريمتها بالجهل بحقائق العصر أو بتجاهلها ، وبأنها تعيش في ظل عقد نفسية ، بل وأنها تستعد لحرب مستقبلية مع الاتحاد السوفيتي بقصد انتزاع أجزاء من الأراضي التابعة له ، حتى تقسح مجال العيش أمام سكانها الذين ينتظر أن يبلغ عددهم الألف مليون نسمة في مستهل القرن الحادي



والعشرين ، بل وتتهمها بعدم تقدير المسئولية إذ تضرب دائماً على نغمة الحرب .

والخلاف الثاني يدور أيضاً في داخل المعسكر السوفيتي وقوامه ضرورة حرية التصرف للدول الصغيرة في داخله ، وهذا يتمثل في ناحيتين :

— حق كل دولة في التفسير على ضوء ظروفها ومصالحها ، بدلا مما كان يجري عليه الحال من حيث الرضوخ لكل ما يقرره الحزب الشيوعي السوفيتي . وهذا يعيد الى الذاكرة — ولو بصورة مصغرة — ما حدث في أواخر العصور الوسطى حيث ظهرت حركات الإصلاح الديني ولم تعد

كنيسة روما وحدها بالمشولة عن تفسير العقيدة . وبعبارة أخرى لا يصح أن تكون موسكو وحدها ، أو بكين وحدها ، لتحكّر شرح الإنجيل الماركسي ، وإنما باب الاجتهاد مفتوح أمام الفقهاء على ضوء الظروف المتغيرة .

— التوسع في إقامة العلاقات الاقتصادية مع غير الدول الماركسية ، وهذا انعكاس للروح القومية . فإذا كانت الاشتراكية دولية في مصلحتها ، إلا أنه لا ينبغي إهدار القومية أو التقليل من شأنها على الأقل .

يجمل القول بصدد هذه النقاط الأخيرة أن ثمة معركة في داخل معسكر اليسار بين « التزم » و « الليبرالية » ، وهذه المعركة امتدت حتى إلى علاقة الأحزاب الشيوعية بالأحزاب الاشتراكية . كانت الأولى تقف موقف العداء من الأخيرة ونصمها بالخيانة ، أو على الأقل بالانحراف ، ولكنها بدأت تتحول عن هذا الموقف وتنحو إلى التعاون معها . ولعل أوضح مثل قريب على هذا أن الحزب الشيوعي الفرنسي لم يتقدم بمرشح من قبله خلال انتخابات الرئاسة الأخيرة ، وراح يؤيد المرشح الاشتراكي ميتران . الخلاصة أن المعسكرين الكبيرين اللذين يشكلان خطر الصراع المسلح في المستقبل ، يعاني كل منهما من أزمة متعددة الجوانب ، ولعل في هذه الخلافات داخل كل منهما ما يجعلهما أشد حذراً من أية تصرفات متهورة ، وفي هذا خير للبعيد عن الالتزام بأي منهما ، وخير للبشرية على وجه العموم . راشد البراوي



البحرين والليسان في الفن

رمسيس يونس

● إذا أردت أن تتلمس ما هو بمثابة الروح في عمل فني ، فلا تنظر إلى عنوانه أو موضوعه ، وإنما انظر قبل كل شيء في بنيانه وتركيبه وهذا البناء أو هذه الروح هي « المعنى » الحقيقي في الفن .

● إن بيكاسو قد استلهم الواقع الموضوعي في لوحة « جيرنيكا » كما في سائر أعماله ، ولكن من المستحيل أن نصف فن بيكاسو بالواقعية بالمعنى المتعارف عليه لهذا اللفظ ، ولا نحسب أحداً بوسعه مع ذلك أن يهتم « جيرنيكا » بالرجعية .

● لا يكون الحلم الماركسي معنى إلا إذا اعتقدنا أن في الإنسان شيئاً لا تفسره علاقات الانتاج ، بل لا يكون لهذا الحلم معنى إلا إذا اعتقدنا أن هذا الشيء هو أهم ما في الإنسان .

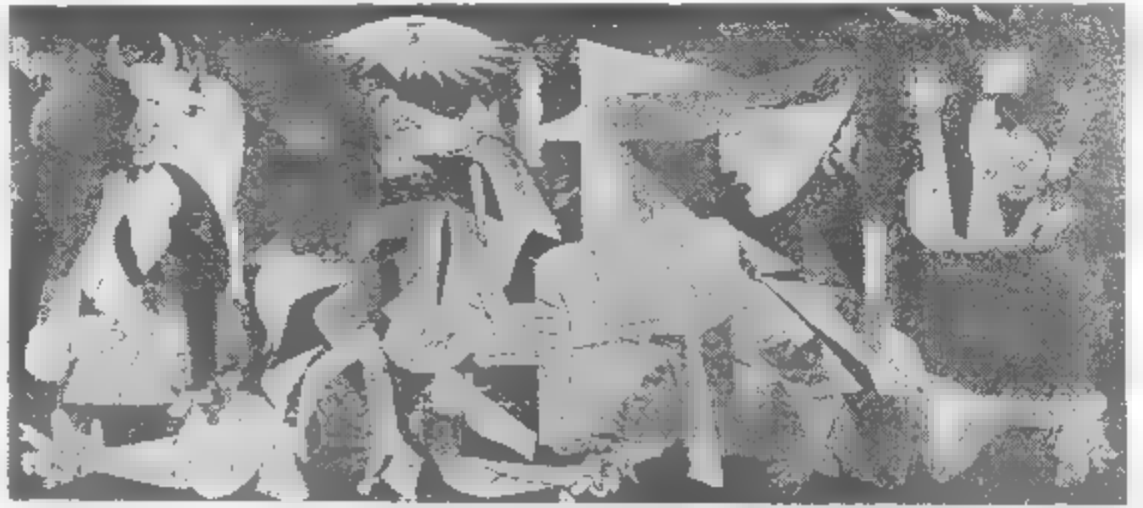
والفرح ، انبهار لا يصيبك بشلل ، بل يلهب كل طاقاتك الروحية الدفينة ، لو رسم هذا القوس على الورق لكان خارقة وأعجوبة ومعجزة فما بالك به وهو من حجر ، كأنه انطلق من قبضة جذب الأرض ، إنه آخر شدة في القوس لو زادت بمقدار شعرة لانقطع وكان طنينه نفخة الصور حين تقوم القيامة . هذا الثبات عند الذروة بين السلامة والخطر بين المزيد من الكمال ودوام شبه النقص ، بين أقصى الطموح وغاية الجهد ، بين شوق الروح وحساب العقل ، وبين الرؤى والرؤية ، البصيرة والبصر ، بين الممكن المجهول والمتاح المألوف ، بين الوعد والوعيد . . . هو سر روعته . . . إني أنصوّر الفنان الذي رسم هذا القوس بدأ عمله وله همته التي تفوق كل الهمم وعقل يسمو على كل العقول ، فلما فرغ منه أصبح كالخرقة المبللة من تحت طيلسان أنيق ، وعاش بين الناس ينطق بالحكمة ويبداري عنهم جنونه

وصف الأستاذ يحيى حقي جامع السلطان حسن

فقال :

« . . . لم أنس إلى اليوم شهقة قلبي حين دخلت أبوابه أول مرة . . . إلى الورا تراجعت كل القنات والزخارف والصنعة ، لا شيء في العبارة الإسلامية في القاهرة يداني هذا القوس الشاهق المحيط بالقبلة ، لا بد لك أمامه من أن ترفع رأسك من فوره للسماء ، أن تحس بأنك ارتفعت من الأرض ، أن صدرك الضيق قد أصبح في مثل رحابة هذا القوس العظيم ، كأنه من عمل البرجل الذي قاس دائرة الأفلاك ولكن أمسكت به هذه المرة يد إنسان » خاشع لربه ولكن الخشوع هنا أمام هذا القوس غير مقترن بانحسار أو ضعف أو تخاذل أو ترقرق دمعة سهلة ، بل مقترن بتفجر قوى النفس كلها ، بالنشوة

ولا شك أن يحيى حقي في هذا الوصف ، إنما يصدر عن شعوره الذاتي . ولكن ينبغي أن نميز بين ما هو ذاتي ، وما هو فردي . إذ من السهل علينا أن نصور أن يكون مثل هذا الشور هو شعور كل إنسان على حظ كاف من دهافة الحس ، وعلى قدر كاف من الألفة بالفن ، سواء أكان هذا الإنسان شرقياً أم غربياً ، عربياً أم غير عربي ، مسلماً أم غير مسلم ، اشتراكياً أم غير اشتراكى . . . نريد أن نقول إن هذا الوصف ، وإن صدر أصلاً عن ذات فرد ، إلا أن له بلا جدال نصيباً من الموضوعية . وهي موضوعية محدودة بالطبع ، بحكم أن الاقرار بها يقتضي نوعاً خاصاً من الموهبة ، ولكن هل يختلف الأمر هنا كثيراً عنه في السياسة مثلاً أو الاجتماع أو الاقتصاد أو حتى العلم . ألسنا نحتاج في كل ميدان من هذه الميادين إلى صفات



الجبر نيكا

وهو بالطبع جنون ينبغي أن نتمنى لكل إنسان أن يصيب شيئاً من نعمته ؛ إذ بدونه لا يكون فن ، وبدونه لا يكون للفن متذوق ولا للحديث عن الفن معنى . . وهذا العشق ، أو هذا « الجنون » ، هو الذي يجعل للفن قيمة ؛ بل ربما كان هو المصدر الوحيد لنفعه . فالفن نافع بلا جدال ، لكن نفعه روحي بحت .

• • •

فاذا نظرنا في الفن من حيث مضمونه — أى من حيث روحه لا من حيث موضوعه — فهل يمكن أن نميز بين فن يميني وفن يساري ؟ . . هل نقول مثلاً إن الفن الواقعي هو الفن اليساري ، أما الفن اليميني فهو ما ليس كذلك . . ولكن ما يسمى بالواقعية في الفن إنما يتعلق بالموضوع لا بالمضمون . ثم إن الفن من الممكن اعتباره كله واقعياً ، أو كله غير واقعي ؛ فاذا قلنا إن كل ما يمس الإنسان فهو من واقع الإنسان ، كان الفن كله واقعياً ؛ أما إذا قلنا إن الواقعية هي التقيد بالواقع الموضوعي ، فالفن كله غير واقعي . فاذا قلنا إن الواقعية هي استلهام الواقع ، كان علينا في هذه الحالة أن نفرق بين مصدر وحي الفنان ، وصورة العمل الفني في ذاته . مثال ذلك أن بيكاسو قد استلهم الواقع الموضوعي في لوحة

معينة لكي يحق لنا الفصل فيما هو موضوعي ، وما هو ليس كذلك .

ولنعد إلى مسجد السلطان حسن ؛ فهل نستطيع أن ننسب عملاً فنياً هذا وصفه إلى اليمين أو اليسار . . لرجئ الجواب إلى حين . حسبنا أن نقول الآن — استناداً إلى هذا الوصف — إنه فن يثرى روح الإنسان .

ولنلاحظ أن يحبي حتى قد حدثنا عن « قوس » معين « أى عن مجرد شكل هندسي ، لكنه قد حدثنا في حقيقة الأمر عن مضمون هذا الأثر الفني . ذلك أنك إذا أردت أن تتلمس ما هو بمثابة الروح في عمل فني ، فلا تنظر إلى عنوانه أو موضوعه ، وإنما انظر قبل كل شيء في بنائه وتركيبه . فالاختلاف بين الفن المصري والفن الصيني مثلاً ، أو بين ميكلائيلو ورافاييلو ، أو بين باخ وبيتهوفن ، أو بين بيكاسو وماتيس ، ليس في جوهره اختلافاً في المواضيع ، وإنما هو اختلاف في الصيغ والتراكيب ؛ وهذا البناء ، أو هذه الروح ، هي « المعنى » الحقيقي في الفن .

ومع أن الفن عمل من أعمال الذهن — كما كانوا يقولون في عصر النهضة — إلا أننا لا نستطيع أن نتصور فناً لا ينطوي على نوع من العشق Passion . ومن هنا كان « الجنون » الذي أشار إليه يحبي حتى ،

« جبرنيكا » ، كما في سائر أعماله ، ولكن من المستحيل أن نصف فن ييكاسو بالواقعية ، بالمعنى المتعارف عليه لهذا اللفظ . ولا نحسب أحداً بوسعه مع ذلك أن يتهم « جبرنيكا » بالرجعية .

الواقعية لا تصلح إذن أساساً للتقسيم . فهل نجعل أساساً مدى استجابة الجماهير العريضة وتذوقها للعمل الفني ؟ فنقول إن الفن الذي تستجيب له أغلبية الشعب هو الفن اليساري ، على حين أن الفن الذي لا تتذوقه غير فئة ضئيلة هو الفن اليميني ؛ ومعنى ذلك أن تكون موسيقى فريد الأطرش مثلاً فناً تقديمياً ، على حين تكون موسيقى أبو بكر خيرت أو وديع الصنيح أو عزيز الشوان أو جمال عبد الرحيم فناً رجعياً ..

فاذا قيل إن العبرة في الفن هي بمن وضع العمل الفني من أجلهم — أهم الفئة المحظوظة أم الطبقات الكادحة — كان علينا في هذه الحالة أن نميز بين مقتني العمل الفني أو المكلف به ، وبين هذا العمل الفني ومضمونه الحقيقي . فقد نرى أن السلطة التي كانت تستخدم الفنان المصري القديم ، أو تلك التي كلفت ميكلائنجلو مثلاً بتزيين سقف السكستين ، كانت سلطة رجعية ، ولكن من المستحيل علينا أن نصف روائع الفن المصري القديم أو روائع ميكلائنجلو بهذه الصفة . وكذلك الأمر فيما يتعلق بروائع الفن الإسلامي ، ومنها مسجد السلطان حسن .

فلنعد إذن إلى النظر في الفن من حيث مضمونه الحقيقي . وبوسعنا بالطبع أن نصنف الآثار الفنية على أساس مضامينها تصانيف شتى ، ولكن ربما كان الأقرب إلى موضوعنا أن نميز في تاريخ الفن بين تيارين ، تيار ينشد الصفاء والانسجام والسكينة ، وتيار آخر يعبر عن توقد وتدفق وجيشان . ومن المعتاد أن يطلق النقاد على التيار الأول صفة الكلاسيكية ، وعلى الثاني صفة الرومانتيكية ، ونحن نستعمل هاتين الصفتين بمعناهما العام ؛ فنقول مثلاً إن الفن المصري القديم والفن الإغريقي وفن راфаيلو وفن سيزان فنون كلاسيكية ، بالرغم من

الاختلافات الهامة بينها ، على حين أن فن ميكلائنجلو وفن الجريكو وفن جويا وفن ديلاكروا وفن فان جوخ فنون رومانتيكية ، بالرغم من الاختلافات الهامة بينها كذلك . وبالطبع لا يمكن أن يخلو فن من انسجام ، كما لا يمكن أن يخلو فن من توقد ، ولكن العبرة هنا هي بالطابع الغالب .

فهل نقول إن الفن الذي يغلب عليه طابع الجيشان والتوقد هو الفن اليساري ، على حين أن ذلك الذي يغلب عليه طابع الصفاء والانسجام هو الفن اليميني ؟ إننا إذن لنخلط بين نشدان الصفاء والانسجام على المستوى الروحي وبين الجمود على المستوى الاجتماعي . ثم إن صفة التوقد والجيشان ، إذا نحن نقلناها من عالم الفن إلى عالم الاجتماع ، فقد تعنى توقداً رجعياً بقدر ما قد تعنى توقداً ثورياً .. وقد يقال إن الروح الثورية غالباً ما تتمثل في فن رومانتيكي ؛ ولكن ما دام الفن لا يكون فناً إلا بقدر لإثرائه لروح الإنسان ، فلسنا ندرى كيف يمكن لفن جدير بهذا الاسم — سواء أكان رومانتيكياً أم ثورياً — أن يتصف بالرجعية .

فاذا كان هناك فن رجعي — وجاز لنا أن ندهوه فناً — فهو ذلك الذي يخلو من العشق ، ونعني به الفن المهافت المضمون ، الراكدة الروح الذي اصطلاح النقاد على تسميته بالفن الأكاديمي . إنه فن رجعي لأنه يحكم كونه فناً مفتعلاً لا يمكن أن يثرى روح الإنسان ، وهو رجعي سواء قصد به العظة أو دغدغة الحواس ، وسواء أكان موضوعه فينوس أم مريم العذراء أم عاملاً يرفع مطرقة أم فلاحاً يحمل منجلة .

يبقى بعد ذلك أن نعرّف بأنه وإن كان الفن يتجاوز حدود زمته ، إلا أن الفنان لا يعيش خارج التاريخ . فهو يفعل بلا جدال بروح عصره . ولكن أين يمكن أن نقرأ روح عصر من العصور ، إن



تفصيل من الجيرنيكا

لم نقرأها في آثار شعرائه وفنانيه ؟ . فإذا نحن نظرنا إلى عصرنا هذا ، رأينا في بعض البلدان فناً من أبرز صفاته طابع البحث والتنقيب والتجريب ؛ فإذا اعتبرنا أن هذا الطابع يعبر بالفعل عن روح العصر وإذا كنا ممن يعتقدون أن التقدم في الفن يتضمن التعبير عن هذه الروح ، كان بوسعنا أن نقول إن هذا الفن فن تقدمي . . هذا على حين نرى في بلدان أخرى فناً يلتزم أصحابه بالمواضيع الاجتماعية ، غير أنهم يعالجون هذه المواضيع بأسلوب أكاديمي مفتعل ؛ فهو إذن من حيث مضمونه فن لا روح فيه ، ومن حقنا أن نصممه بالرجعية .

• • •

ولقد أدركنا منذ كارل ماركس مدى تغلغل سلطان الاقتصاد في حياة الإنسان ، ومدى تأثيره حتى على أيدولوجياته ومثله العليا . . ولكن حلم كارل ماركس الأكبر كان هو تخليص الإنسان من هذا السلطان ، بل من كل سلطان . ذلك أن هذا الرجل العبقرى كان يجمع بين العالم والفيلسوف والشاعر . وقد يكفى أن نطبق المنهج الماركسي على كارل ماركس نفسه لندرك مدى تأثيره في علمه وفلسفته بروح عصره . إلا أنه في شعره - أي في عشقه - إنما يمثل ما هو بمثابة الحلم الأزلي في قلب الإنسان ؛ أي تحطيم شتى الأغلال ، والانطلاق من عالم الضرورة إلى عالم الأشواق . . .

ولا يكون للحلم الماركسي معنى إلا إذا اعتقدنا أن في الإنسان شيئاً لا تفسره علاقات الإنتاج ، بل لا يكون لهذا الحلم معنى إلا إذا اعتقدنا أن هذا الشيء هو أهم ما في الإنسان . . . والحق أن الاقتصاد يؤثر لكنه لا يفسر ، وذلك حتى حينما يكون لتأثيره دور حاسم . وفي تقديرنا لنوع هذا التأثير ومداه ، لم يعد بوسعنا اليوم أن نقبل تلك المعادلات الرياضية البسيطة التي كان من

الممكن أن يقنع بها مفكر عاش من نحو قرن من الزمان .

وكان كارل ماركس يعتقد أن حلمه قد بات قريب المنال ؛ ذلك أنه استنتج من نظريته في تفسير التاريخ أن الثورة الاشتراكية لا بد أن تقع أولاً في الدول الصناعية الأشد تقدماً ، أي تلك التي بلغت فيها طاقة الإنتاج من القوة بحيث لا يمكن لقوانين الملكية الفردية أن تصمد طويلاً أمام تيارها الجارف ، ولما كانت قدرات الصناعة الحديثة لا تقف عند حد ، فلن يلبث الإنتاج - بعد الثورة - أن يفيض

الاقتصاد . وما نطن أن مئات الآلاف من اللوحات
والقائيل التي أنتجت في بعض البلدان لتصوير فلاحين
يسوقون جراراتهم أو عمال يديرون آلاتهم قد
ساهمت أدنى مساهمة في زيادة إنتاج — أو تنفيذ خطه
— ما لم تكن هذه الخطوة هي تزييف قيم أو إفساد
أذواق .

على أن كل ذلك لا يعنى أنه ليس بوسع الفنان
— إذا شاء — أن يختار موضوعاً اجتماعياً، بل بالعكس ؛
فإن فناناً مثل « دوميه » يمكن أن يكون له دور حتى
في مجتمع حديث . ولكن دوميه ، لو ظهر في هذا
العصر ، فأغلب الظن أنه سيختار أن يكون مخرجاً
سينمائياً لا مصوراً ؛ لأن السينما — بفضل قدراتها
الخاصة واتساع جمهورها — قد أصبحت خير
ما يصلح لتناول مشاكل المجتمع .

إلا أن السينما أيضاً ، فيها ما يقرب من الفن
الرائع ، كما أن فيها ما ليس من الفن في شيء . فقد
تناول ايزنشتين مثلاً مواضيع اجتماعية ، ولكنه
تناولها بروح عاشق وحسن فنان ، فأخرج روائع
ما زالت تؤثر في نفوسنا حتى اليوم . ولم يكن ذلك
حال من أتوا بعده من المخرجين ، نعى أولئك الذين
انتهجوا — بدعوى ارشاد الجماهير وتوعيتها — أسلوباً
مقياً يوازى الأسلوب الأكاديمي في الفن ، فلم
ينتجوا شيئاً يوثبه له ، ولا نطن أنهم أثروا تأثيراً
حقيقياً في نفوس الجماهير التي ادعوا توعيتها . ومثل
هذا يقال بالطبع في كل إنتاج مفتعل ، أيا كان
هدفه ، وأيا كان مصلده .

والخلاصة أنه إذا جاز لنا تطبيق مفهوم التقدم
والرجعية على الفن ، فينبغي أن يكون مقياسنا
الوحيد في الحكم ، هو مدى ما يتطوى عليه هذا الفن
من عشق ، وحب مساهمة في إثراء روح الانسان ،
ثم مدى تميره عن أعماق عصره .
رسميس يونان

عن الحاجة ، فلا يعود للاقتصاد مشكلة أو سلطان .
غير أن الثورة لم تقع في دول صناعية متقدمة ،
وإنما في دول زراعية متأخرة ؛ أي أنها لم تقع لأن
الإطار القانوني للنظام القائم لم يعد يتسع لاحتواء
طاقة الإنتاج المتزايدة ، وإنما وقعت لأن الإنتاج
القائم لم يعد يتسع لتلبية حاجات الاستهلاك . . . ولذلك
أصبحت المشكلة الأولى في الدول الاشتراكية هي
التصنيع وزيادة الإنتاج . وتشتد هذه المشكلة خطراً
عندما تكون الدولة في حاجة إلى جيش كبير مجهز
بأحدث الأسلحة لحماية حدودها ، أو عندما يبلغ تزايد
السكان حداً يهدد بابتلاع كل زيادة في الإنتاج .

وإذا ما ألحت المشكلة الاقتصادية في مجتمع
هذا القدر من الإلحاح ، كان من الطبيعي أن نتوقع
أن يقوم فيه دعاة ينادون بتعبئة جميع طاقات الأفراد
من أجل خدمة الإنتاج . ولا جدال في أن مجتمعاً
هذا شأنه في أمس الحاجة إلى جهود صادقة جبارة ،
سواء في ميدان التخطيط ، أو في ميدان التوعية ،
أو في ميدان النقد الاجتماعي . إنه في حاجة قبل كل
شيء إلى علماء ومهندسين ، وبحوث عميقة في شيء
الميادين ، كما هو في حاجة إلى أقلام مخفز ، وأقلام
تشرح ، وأقلام تكشف عن النواقص والمعوقات ،
وأقلام تتناول أوضاع المجتمع أو أوضاع الفكر في
عمومياتها . . .

ولكن لا جدال كذلك في أن المجتمع — أيا كان
شأنه — في حاجة أيضاً إلى من يذكره على الدوام
بروح الانسان . إذ ماذا ينفع التصنيع
وزيادة الإنتاج وضبط النسل وتلبية حاجات
الاستهلاك ، ما لم يكن وراء ذلك كله غايات أخرى
لا تمت إلى الاقتصاد بأي سبب من الأسباب . . .

ثم إنه ليس بوسع الفنان حتى إذا أراد — ما لم
يكن رساماً كاريكاتورياً مثلاً أو ملحن أناشيد —
أن يساعد على تحقيق أي غرض من أغراض

● إن موضوع اليمين واليسار في الفلسفة يحس نقطة الاتصال بين الفلسفة والسياسة ، فالفلسفة اليمينية هي التي تزدي آخر الأمر إلى دعم القوى المحافظة في المجتمع ، هل حين أن الفلسفة اليسارية تتحدث بلسان القوى الثورية فيه .

● الفلسفات ذات الاتجاه اليساري تميل إلى تأكيد فكرة المعقولة ، وتحرص على تأكيد سيطرة الذهن على الطبيعة ، وتنظر إلى العالم على أنه يخضع - أو يمكن أن يخضع - لقوانين منتظمة يستطيع العقل البشري أن يكتشفها .

● ومن أهم الصفات المميزة للفلسفات التي يمكن أن يطلق عليها اسم « اليمينية » أنها تبحث في مشكلات لا تتقيد بزمان معين أو مكان معين . فموضوعات بحثها « أزلية » ومعيار الصدق عندها هو الثبات والعلو على عوامل التغير .

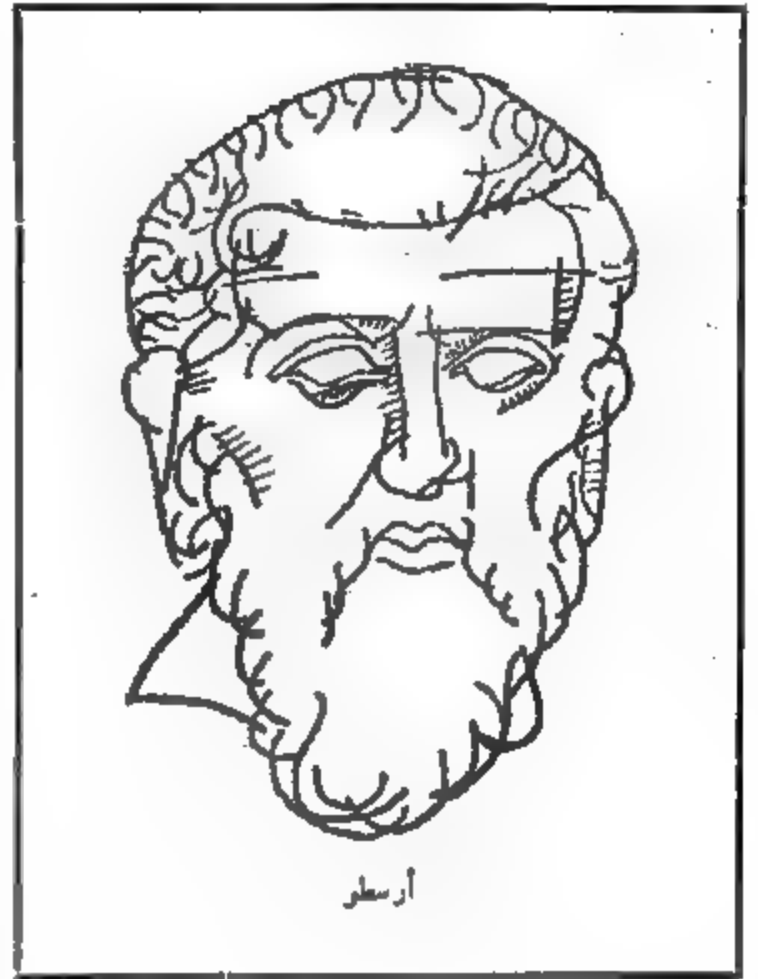
اليمين واليسار في الفلسفة

دكتور ونسؤاد زكريا

في كثير من اللغات يعبر التقابل بين اليمين واليسار عن معان تكشف بوضوح عن موقع هذين اللفظين من القيم الشعبية السائدة . ففي الإنجليزية والفرنسية يعبر لفظ « اليمين » (right, droite) عن معنى الصواب والاستقامة ، كما تشتق من اللفظ نفسه صفات تدل على البراعة والمهارة (adroit) على حين أن لفظ « اليسار » gauche يدل في الفرنسية أيضاً على التشويه والانحراف وسوء التصرف . وفي اللاتينية يعبر لفظ « اليمين » dexter عن حسن الطالع ، على حين أن « اليسار » sinister يدل على التشاؤم وسوء الحظ (واللفظ الأخير له في الإنجليزية والفرنسية نفس المعنى ، على حين أن الأول يدل فيهما على البراعة والإنقاذ) . أما لغتنا العربية فهي حافلة بالأمثلة التي تؤكد ارتباط « اليمين » بالاستقامة والصلاح والنجاح ، و« اليسار » بالانحراف والحسران . وإذن فالتراث الشعبي ، كما يتمثل في اللغة ، يربط بوضوح بين لفظ « اليمين » وبين قيم مرغوب فيها ، على حين أن « اليسار » يعبر عن قيم شاذة ، منحرفة لا يقرها المجتمع :

ويبدو أن الأمور ظلت تسير على هذا النحو إلى أن وقع ، في أواخر القرن الثامن عشر ، حادث تاريخي مشهور كان له أثره في ظهور المعنى الحديث لليمين واليسار : ففي آخر اجتماع « لمجلس الطوائف Etats généraux الفرنسي قبل الثورة الفرنسية مباشرة ، أصر نواب « الطائفة الثالثة » tiers-état على أن يجتمع ممثلو الشعب كلهم ويقترحوا سوياً ، بدلاً من أن تقترع كل طائفة على حدة ، وانتقل نواب هذه الطائفة إلى يسار رئيس المجلس ، تعبيراً عن معارضتهم للملك :

ومنذ ذلك الحين أصبح اليسار معنى جديد : معنى معارضة الأوضاع القديمة السائدة ، والسمي إلى تغيير ظروف الحياة فيميل لتحقيق مزيد من التقدم للمجتمع .



أرسطو



ج . ميجل

ولقد أردت بهذا التمهيد اللغوي والتاريخي أن أوضح كيف تغير معنى اليسار في ضمير الإنسان من التعبير عن الانحراف المرذول إلى التعبير عن الرغبة الثورية في تغيير الأوضاع ، وكيف أن اليمين الذي كان « مستقيماً وصحيحاً » ، قد أصبح في ذهن الإنسان الحديث يعني الجمود والتخلف والاتجاه إلى المحافظة على أوضاع عتيقة . ولهذا التحول ، دون شك ، دلالة فكرية واضحة ؛ فالمحافظة على القديم ظلت تعد « صواباً واستقامة » حتى جاءت فترة حاسمة في تاريخ الإنسان ، مارست فيها إرادة التغيير نفسها في شكل ثورة كبرى أطاحت بعروش وطبقات اجتماعية ونظم كاملة في القيم ، ومنذ ذلك الحين أصبح « اليسار » مبشراً بالتقدم ومتطلعاً إليه ، أما اليمين فهو دائماً محافظ على ما هو قائم من الأوضاع .

من السياسة إلى الفلسفة

وفي وسعنا أن نستخلص من التمهيد السابق نتيجة هامة : هي أن المعنى الحديث للتقابل بين اليمين واليسار قد استمد أصلاً من مجال السياسة ، وارتبط منذ البداية بفكرة الصراع بين الطبقات . ويمكن القول إن هذا الأصل قد طبع هذا التقابل بطابعه

الخاص حتى اليوم « وأن هناك نغمة سياسية مباشرة أو غير مباشرة — من وراء كل مقابلة بين اليمين واليسار في أي مجال من المجالات . ومعنى ذلك أن موضوع اليمين واليسار في الفلسفة يمر نقطة الاتصال بين الفلسفة والسياسة ، فالفلسفة اليمينية هي التي تؤدي آخر الأمر إلى دعم القوى المحافظة في المجتمع ، على حين أن الفلسفة اليسارية تتحدث بلسان القوى الثورية فيه .

وعلى الرغم من أن تعبير « الفلسفة اليمينية أو اليسارية » لم يستخدم على نطاق واسع إلا في الآونة الأخيرة ، فإن الفلسفة قد عرفت منذ عهد بعيد مواقف يمكن أن ينطبق عليها هذا التعبير ، مع شيء من التجاوز بطبيعة الحال . ذلك لأن تاريخ الفلسفة كان يشهد من آن لآخر تيارات مضادة يمكن أن يوصف موقفها من الاتجاهات السائدة بأنه موقف يساري . فنذ أقدم العهود كانت فلسفة هيرقليطس ، في دعوتها إلى التغير الدائم ، تتخذ موقفاً يمكن أن يسمى يسارياً بالقياس إلى فلسفات تؤكد فكرة الثبات كفلسفة پارمنيدس ومدرسته . كذلك كانت المذاهب المادية القديمة عند ديمقريطس ومن بعده أبيقور ولوكريتيوس ، تقف في تاريخ الفلسفة إلى « يسار » ذلك التيار الروحي الذي سيطر على جزء كبير من تاريخ الفلسفة اليونانية ، ابتداء من



ف . نيتشة

نفيه ، منذ البداية ، إلى أنه ليس من الضروري أن تتوافر هذه العناصر كلها في فلسفة معينة لكي نوصف بأنها يمينية مثلاً ، بل يكفي أن يتوافر منها البعض لكي ينطبق عليها هذا الوصف .

فكرة الثورة وتغيير الأوضاع

١ - أول هذه العناصر يمثل نتيجة مباشرة ترتب على ارتباط الفلسفة اليسارية بفكرة الثورة وتغيير الأوضاع . فلكي يتغير أى وضع ، سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً أم اقتصادياً ، فلا بد أن تكون جميع عناصر هذا الوضع مفهومة ومعقولة ، ولا بد أن تكون قابلة للبحث والتحليل . وبعبارة أخرى ، فإن الثورة والتغيير تغلو مستحيلة لو ظل هناك أى عنصر غامض أو غير قابل بطبيعته للفهم . ومن هنا كانت الفلسفات ذات الاتجاه اليسارى تميل إلى تأكيد فكرة المعقولة ، وتحرص على تأكيد سيطرة الذهن على الطبيعة ، وتنظر إلى العالم بكل مجالاته على أنه يخضع - أو يمكن نظرياً أن يخضع - لقوانين منتظمة يستطيع العقل البشرى أن يكشفها .

هذا الحرص على المعقولة هو الذى أدى بالفلسفة اليسارية إلى أن تتخذ في كثير من الأحيان موقفاً مادياً . ذلك لأن الدفاع عن المادية كان طوال تاريخ الفلسفة ، مرتبطاً بالرغبة في تأكيد قدرة العقل على فهم العالم ، وعدم وجود أى مجال يعلم بطبيعته على سلطة الذهن البشرى .

ولسنا نود أن نبحث الآن في مدى صواب هذه الفكرة أو خطئها ، ولكن ما يعيننا هنا هو أن تاريخ الفلسفة كان يشهد ، من آن لآخر ، مذاهب يؤكد أصحابها أن العقل لا يكون مطلق السلطة في العالم إلا في ظل فهم مادي للظواهر ، وأن النظرة المثالية إلى الأمور كفيلة بأن تحجب مجالات كثيرة عن سيطرة العقل ، ونحذ من قدرته على فهم العالم . وهنا نظهر لنا صفة هامة من صفات التقابل

فيثاغورس إلى سقراط وأفلاطون وأرسطو . وبالمثل نجد في بداية العصر الحديث اتجاهات فلسفية يمكن أن توصف بأنها « يسارية » إذا ما قورنت بالأوضاع الفكرية « اليمينية » السائدة بين المفكرين اللاهوتيين في ذلك الحين ، وإلا فكيف نصف المعارضة التي وجهها إلى التفكير التقليدى الموروث فلاسفة مثل بيكن في حملته الشديدة على سلطة أرسطو والفلسفة المدرسية بأسرها ، أو مثل ديكارت في تأكيده أن « العقل السليم أعدل الأشياء قسمة بين الناس » ، أو اسپينوزا في تمجيده للعقل على حساب الوحي والإيمان ؟ تلك كلها كانت ، بالنسبة إلى الجور الفكرى السائد في القرن السابع عشر ، اتجاهات « يسارية » دون شك ، حتى قيل أن يعرف التقابل الحديث بين التفكير اليميني والتفكير اليسارى .

على أن قضية اليمين واليسار في الفلسفة لم تطرح بكل أبعادها إلا منذ القرن التاسع عشر ، وربما أمكن القول إن معالمها لم تتضح كل الوضوح إلا في القرن العشرين . ولم تكن تطورات الفلسفة ذاتها - من حيث هي مبحث فكري قائم بذاته - هي التي أدت إلى ظهور هذه القضية ، بل إن تطورات الأحداث السياسية والاجتماعية هي التي جرفت معها الفلسفة وفرضت عليها أن تواجه مشكلة اليمين واليسار بكل حدتها .

فما هي إذن عناصر هذه القضية ، وما موقف طرفيها من كل هذه العناصر ؟ لا شك أن الإجابة المفصلة على هذا السؤال تقتضى عرضاً شاملاً لتيارات الفكر المعاصر ، إذ أن هذه التيارات كلها قد تأثرت - بطريق مباشر أو غير مباشر - بالتقابل بين اليمين واليسار . ولكن هذا المقال لن يتسع - بطبيعة الحال ، إلا لعرض موجز لأهم العناصر التي يظهر من خلالها التقابل بين اليمين واليسار في الفكر الفلسفى بأكبر قدر من الوضوح . ولا بد لنا أن

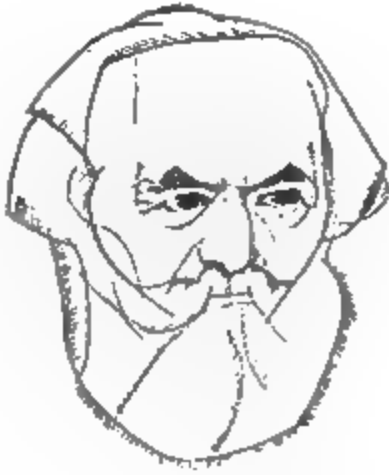
بين المثالية والمادية ، وهو التقابل الذى يعبر في كثير من الأحيان عن موقف اليمين واليسار في الفلسفة . فهذا التقابل لا يرجع إلى أسباب فلسفية خالصة بقدر ما يرجع إلى أسباب عملية . وإذا كان اليساريون في الفلسفة يحملون على المثالية ، فليس ذلك راجعاً إلى أنها لا تقنعهم بوصفها مذهباً فلسفياً ، بقدر ما هو راجع إلى أنها في نظرهم طريقة في تفسير العالم ترك جوانب كثيرة منه بمنأى عن قدرة الإنسان في تغيير الأحداث والتحكم في مجراها . فحين يكون العالم « فكرة » ، وحين يكون الجانب المادى من حياة الإنسان ضئيل الأهمية بالقياس إلى جوانبها الروحية ، يكون معنى ذلك - في نظر أنصار الفكر اليسارى - أن الفلسفة ستهمل شأن العوامل العينية الملموسة في حياة المجتمع ، ولا سيما الاقتصادية منها . وحين يسود الاعتقاد بأن تجربة العقل البشرى قاصرة محدودة ، وبأن هناك قوى حدسية أو صوفية أقدر من العقل على إدراك « ماهية العالم » ، يكون معنى ذلك - من الوجهة العملية - تقييد إرادة التغيير في الإنسان ، والحد من قدرته على التحكم في مجرى الأحداث . وبعبارة أخرى فليس اليساريون ، في تقدم الاتجاهات المثالية والصوفية والحدسية ، بأقل حرصاً على الجوانب « الروحية » في حياة الإنسان من اليمينيين ، وكل ما في الأمر أنهم يحرصون على أن تكون لهم فلسفة تقدم العالم أوضح الصور وأكثرها معقولة ، وبالتالي تتيح أكبر مجال لفاعلية الإنسان وقدرته على التغيير .

فكرة الأزلية ومعياري الثبات

٢ - ومن أهم الصفات المميزة للفلسفات التي يمكن أن يطلق عليها اسم « اليمينية » ، أنها تبحث في مشكلات لا تنقيد بزمان معين أو مكان معين . فموضوعات بحثها « أزلية » ، ومعياري الصدق حتمها هو الثبات والعلو على عوامل التغيير .

ومن جهة أخرى فإن الفلسفة اليسارية تؤكّد فكرة التغير والحركة ، وتحرص على ربط كل ظاهرة بسياق زماني أو مكاني محدد . ولا شك أن التضاد بين هذين الاتجاهين الفلسفيين ، في هذا الصدد ، واضح كل الوضوح ؛ إذ أن هناك تياراً فلسفياً كاملاً ما زال متأثراً ، ولو بطريقة غير مباشرة ، بالتراث الأفلاطوني الذي ينظر إلى الحركة على أنها نقص ، ويعد التغير مظهرًا من مظاهر البطلان . وفي مقابل ذلك نجد أن هناك فلسفات كاملة ، في الجانب اليسارى ، تركز جهودها في بحث قوانين حركة التاريخ وتطوره ، أى أن غايتها هي دراسة قوانين نفس الظاهرة التي تعدّها الفلسفة التقليدية تعبيراً عن النقص أو البطلان .

ومن المؤكّد أن لفكرة الأزلية إغراء خاصاً للفيلسوف ، الذى يعتقد أن من أعظم مظاهر الحكمة أن يبحث العقل مشكلات لها صفة الدوام والبقاء ، لا مشكلات متغيرة ، ويظن أن ما يستحق التفكير فيه بحق هو الأمور التي تفرض نفسها على كل عقل بشرى أياً كان مكانه أو زمانه . ففكرة أزلية المشكلات الفلسفية وثباتها هي إذن فكرة ترضى إلى أبعد حد كبرياء الفيلسوف وتقنعه بخطورة رسالته في الحياة . ومع ذلك فإن تلك الفئة الأخرى من المفكرين الذين يدرجون ضمن أصحاب الفلسفات اليسارية ، ينظرون إلى هذا الأمر من زاوية أخرى ؛ ففكرة الأزلية لم تقم في مجال الفلسفة - في رأيهم - لأغراض نظرية بحتة ، وإنما كان الغرض من إقحامها عملياً في نهاية الأمر ، إذ أن تأكيد الأزلية يعنى تثبيت القيم الموجودة بالادعاء بأنها جزء من النظام الثابت للكون ، وبذلك تكون مهمة الفلسفة اليمينية - دون أن تشعر - هي أن تبرر المظالم الموجودة وتقطع على الناس طريق التفكير في تغييرها .



ك. ماركس

مواجهة مشكلات ملموسة ، وعلى أن يجد لهذه المشكلات حلاً قابلاً لأن يختبر في الواقع العملي ، فهل سيظل هذا الفكر محتفظاً بتعدد اتجاهاته ؟ من الطبيعي أن التصاق الفكر بالواقع وتقيده به لا بد أن يؤدي إلى القضاء على هذا التعدد ، إذ يختبر الفكر ذاته من خلال الواقع ، وبظل يستبعد أخطأه واحداً بعد الآخر حتى يستقر على اتجاه واحد لا يحيد عنه إلا في أضيق الحدود .

والواقع أن مسألة كثرة المذاهب وتعدد ما كانت منذ البداية « لعبة » مسلماً بها في الفلسفة ، وكان على المشتغلين في هذا الميدان ، منذ أقدم عهوده ، أن يسلّموا مقدماً بقواعد هذه اللعبة ويقبلوها على ما هي عليه ، وأن يمارسوها بدورهم عن طريق إضافة الجديد من المذاهب ، أو تنويع وتفرع القديم منها . ولكن ، ماذا لو اعترض المرء على قواعد اللعبة ذاتها ، وأكد أن الفلسفة ينبغي ألا تتعدد مذاهبها ، وأنها يجب أن تستقر آخر الأمر على اتجاه واحد ، أو على منهج واحد على الأقل ؟ تلك وجهة نظر موجودة بصورة ضمنية في الفلسفة اليسارية . فتعدد المذاهب ، في نظر أصحاب هذه الفلسفة « ترف لا معنى له ، وهو إذا دل على شيء » فإنما يدل على أن الفلسفة التقليدية ستظل تبني قصوراً

٣ - على أنه إذا كانت المشكلات الفلسفية أزلية

ثابتة بطبيعتها ، فإن حلولها - في نظر الفلسفات اليمينية - كثيرة متعددة . فالمشكلة واحدة على مر العصور ، ولكن كل مذهب وكل فيلسوف يأتي لهذه المشكلة الواحدة بحل مختلف ، ومن هنا كان تعدد المذاهب وكثرتها أمراً طبيعياً في الفلسفة التقليدية ، بل لقد أصبح هذا التعدد أمراً مسلماً به ، يقبل دون مناقشة ، كما لو كان جزءاً من ماهية الفلسفة ذاتها .

فالفلسفة ، تبعاً لهذه النظرة التقليدية ، مبحث يظل يعالج نفس المشكلات ، أو مشكلات متقاربة ، إلى ما لا نهاية . وهي بطبيعتها مبحث لا يتوقف عند حد ، ولا يصل إلى حلول ، وإنما هو سعي متواصل وراء غاية لا تبلغ ، وربما كان في نظر البعض سعيّاً بلا غاية . ومن هنا كانت الفلسفة التقليدية - أعني الفلسفة التي توصف بأنها « يمينية » - تتبدى على صورة زاخرة ثرية إلى أبعد حدود الرأى ، ففيها مئات المذاهب والتيارات الرئيسية والفرعية ، وهي لا تكف أبداً عن التنوع والتشعب ، بحيث تبدو دائمة التجدد ، وتظهر لها على الدوام صور مغايرة لصورها المألوفة .

وفي مقابل ذلك ، يرى أنصار الاتجاهات اليسارية في الفكر الفلسفي أن هذه الكثرة في المذاهب والتيارات الفلسفية ، وإن كانت ترضي الذهن لأول وهلة ، فإنها تبدو للعقل الفاسح علاماً ضعف لا قوة ، ذلك لأن الفلسفات التقليدية لا تعدد إلا لأن قوامها فكر خالص يتعامل مع نفسه فقط .

وحين يقتصر الفكر على التعامل مع نفسه ، ولا يرتبط بواقع يضبطه ، أو بحقيقة عينية تكبح جماحه ، فعندئذ تصبح كثرة المذاهب وتعدد وجهات النظر أمراً طبيعياً . إن الفكر المنطلق بلا قيود لا بد أن تشعب مسالكه ، إذ لا يوجد شيء يقف في وجهه ، ويمنعه من أن يسلك أي طريق يشاء . ولكن لنفرض أننا قيدنا هذا الفكر إلى الأرض ، وأرغمناه على

في الهواء إلى ما لا نهاية ، وأن الفكر ، إذ يعتمد على الواقع ومن المشكلات الفعلية التي يواجهها الإنسان في العالم المحيط به ، لن يجد ما يجد من انطلاقته في أي اتجاه يحلو له أن يسير فيه . أما إذا قيد الفكر نفسه بمشكلات حقيقية ملموسة ، فسوف يختفى هذا التعدد تلقائياً ، ولن تعود هناك سوى فلسفة واحدة ، هي تلك التي تصلح منهجاً لاستطلاع آفاق عالمنا الحقيقي .

• • •

تراث اليمين وتراث اليسار

٤ - ولكن ، ماهي النتيجة التي تترتب على تعدد المذاهب في الفلسفة اليمينية التقليدية ؟

لقد استطاعت هذه الفلسفة أن تبني لنفسها تراثاً ضخماً يرجع إلى أكثر من ألفي عام ، وظل هذا التراث يتراكم ويزداد تشعباً وتنوعاً على الدوام . وكل جديد يظهر في هذه الفلسفة في عالم اليوم ، يضاف إلى ذخيرة هائلة من المشكلات والحلول والآراء ، ظل الفكر الفلسفي محتفظاً بها على مر القرون . وخلال هذا التاريخ الطويل كان الفكر الفلسفي التقليدي يزداد دقة وعمقاً بالتدريج ، حتى أصبح له أسلوبه الشديد التعقيد ، ومصطلحه العظيم الدقة ، وتميز بقدرة فائقة على التجريد والتحليل العميق . فليس في وسع أحد أن ينكر أن الفلسفة التقليدية قد أفلحت في تكوين جهاز فريد في نوعه من المصطلحات والتعبيرات التي تزداد عمقاً على الدوام ، وما زالت حتى اليوم تزيد هذا الجهاز المحكم دقة وإحكاماً :

على أن الفلسفة اليسارية لا تتمتع بميزة كهذه على الإطلاق . فهي فلسفة لا تراث لها ، « مقطوعة من شجرة » على حد التعبير الشائع ، ومن هنا كانت نفتقر إلى القدرة على تقديم المصطلحات الدقيقة

وتنوع الحجج العميقة واستخدام أسلوب مرهف حساس لأقل فرق في وزن معاني الألفاظ .

وعلى حين أن الفلسفة اليمينية التقليدية قادرة على التفرع والتشعب - في اتجاه العمق - إلى ما لا نهاية ، فإن الفلسفة اليسارية محكوم عليها بالألا تتحرك في هذا الاتجاه إلا في أضيق الحدود . وإن نظرة واحدة يلقيها المرء إلى كتاب مثل « الوجود والزمان » لهيدجر أو « نقد العقل الديالكتيكي » لسارتر (والكتاب الأخير يمتحن الشكل وإن كان يساري المضمون ، أي أن طريقة مؤلفه في كتابته تنتمي إلى صميم التراث التقليدي اليميني ، ولم يكتبها سارتر إلا بفضل جلور هذا التراث في أسلوبه) .

لكفيلة بإيضاح مقدار التعقد الهائل الذي اكتسبه الجهاز اللفظي للفلسفة التقليدية بعد كل ما مر به من التطورات ، وهو تعقد لا نجد له أي نظير في الكتابات اليسارية ، بما تنسم به من بساطة شديدة ، تصل إلى حد السطحية أحياناً .

ومع ذلك فالمسألة في نظر اليساريين ليست مسألة عمق وسطحية ، أو تعقد وبساطة فحسب ، بل إن هناك عوامل أخرى ينبغي أن يحسب حسابها في المقارنة بين هذين الاتجاهين . فالعمق الفكري الذي تبدي عليه الفلسفات اليمينية ، والقدرة المعجزة على استخدام الألفاظ والتصورات والحجج ، وعلى التوغل المذهل في التجريد - كل ذلك إنما يرجع إلى أن هذه الفلسفة تكون لنفسها عالماً قائماً بذاته ، ظلت تعيش فيه آلاف السنين ، فعرفت كل دروبه ومسالكه الخفية ، ولكنها لم تعرف مع كل ذلك كيف تخرج من مهن التجريد الذي حبست نفسها فيه . فوقف الفيلسوف التقليدي ، في هذا الصدد ، إنما هو امتداد لموقف « الساحر » ، الذي يظن أن كلماته وتعاوينه ستغير الأشياء ، مع أن هذه الكلمات



١. كاسى

تنطوى عليها تلك المذاهب . وبعبارة أخرى ، فمدار البحث فى الفلسفة التقليدية هو المسائل النظرية ، التى تكون بناء متكاملاً مكتفياً بذاته ، يستطيع إذا شاء أن يستقل عن كل ما عداه .

أما الفلسفة اليسارية فلا تعرف إلا بالمسائل التى تربط الفكر بالمشكلات الفعلية للمجتمع والناس . فالمسائل الميتافيزيقية المجردة ، كالببحث فى الوجود الخالص أو المقولات الشاملة ، ليس لها مكان فى مثل هذه الفلسفة ، وإنما يدور البحث فيها حول مسائل كقوانين التطور التاريخى أو الطبيعى ، وقد يزداد تغلغلاً فى المجال العيى فيتناول مسائل تدخل فى مجال علم الاقتصاد السياسى أو علم الاجتماع . ولا شك أن هذا يؤدى إلى تضيق واضح لمجال الفلسفة ، إذ تقتصر فى هذه الحالة على المسائل التى تمس الجوانب العملية مساماً مباشراً ، وتستبعد منها كثير من المشكلات التى كانت ، ولا تزال ، تكون جزءاً لا يتجزأ من « بضاعة » الفيلسوف التقليدى .

والتعاويز محصورة فى عالمها الخاص ، ولن يتسنى لها أن تخرج عنه مهما أطال الساحر ترديداً وتكراراً . أما الفلسفة اليسارية فهى فى رأى أصحابها تقف من الألفاظ موقف « العالم » ، الذى لا يستخدم الكلمات إلا لأنها تتصل بالوقائع وتستمد منها وتلخصها ، وبالتالي تقدر على التأثير فيها . وقد تكون حصيلة من الألفاظ والتعبيرات ، نتيجة لذلك ، أضيق نطاقاً بكثير ، ولكن ذلك إنما يرجع إلى استبعاده للمشكلات الوهمية والتعبيرات التى ترى فقط إلى إظهار قدرة العقل على التجريد ، واقتصاره فى استخدامه للغة على ما يتصل منها بالواقع ويسهم فى عملية تغييره .

التفكير النظرى والتطبيق العملى

٥ - ولعل أهم الصفات التى تفرق بين مفهوم الفلسفة العيى التقليدى ومفهومها اليسارى الثورى ، هو أنها فى الحالة الأولى تبحث ذو كيان مستقل ، على حين أنها فى الحالة الثانية تبحث مندمج فى مجالات أكثر واقعية وحيوية من المجال الفلسفى التقليدى . وتلك صفة تؤدى إليها المقارنات السابقة كلها ، سواء منها ما تعلق بمسألة الأزلية أو التغير ، وبمسألة كثرة المذاهب أو وحدتها ، وبمسألة تعقد الأسلوب الفلسفى أو بساطته . فالفلاسفة التقليديون ينظرون إلى الفلسفة كما لو كانت بناء قائماً بذاته ، مستقلاً عن غيره . وهى فى رأيهم مبحث نظرى بحت لا يحتاج إلى الارتباط بأى مجال عملى ، بل إن المسائل العملية - كأبحاث الأخلاق والسياسة - إذا كان لها مجال فى مذاهبهم الفلسفية فإنما يكون ذلك بوصفها نتائج ضرورية للمقدمات النظرية التى

ومع ذلك ، ففى مقابل تضييق نطاق الفلسفة على هذا النحو ، نجد أنها تشارك عند أصحاب الاتجاهات اليسارية ، فى صنع التاريخ وفى تغيير أحوال المجتمع ، أى أنها تنتقل من حالة التفكير النظرى البحت إلى حالة التطبيق العملى الفعل ، وتضع لنفسها أهدافاً تسمى إلى تحقيقها بالفعل ، ولا تكتفى بتأملها من بعيد فحسب .

والواقع أن الثورة على الطابع النظرى الجاف للتفكير الفلسفى التقليدى لم تقتصر على الأوساط اليسارية المعروفة فحسب ، بل لقد شاركت فيها مصادر بعضها - من الوجهة السياسية - بمعنى النزعة إلى أبعد حد ، وبعضها يقف بمعزل عن اليمين واليسار لأن فلسفته لا تزعم أنها تتخذ هذا الموقف السياسى أو ذاك . وحسبنا أن نذكر فى هذا الصدد تلك الحملة القاسية التى وجهها الفيلسوف الألمانى « نيتشه » إلى الفيلسوف التجريدى الخالص بوصفه نمطاً مشوهاً من البشر ، وكذلك المحاولات العديدة التى تبناها مذاهب كالتراجيائية والوضعية القديمة والحديثة ، لاستبعاد المشكلات الميتافيزيقية الخالصة من مجال الفلسفة . وهكذا تمت الثورة على الطابع النظرى المفرط لفلسفة حتى تشمل أوساطاً خارجة عن « اليسار » بمعناه المألوف ، تتفق معه فى الجانب اليسى من نظريته إلى الفلسفة ، أصى فى الحملة على إغراق الفلسفة التقليدية فى التجريد .

بل إن البعض ليذهب فى الثورة على هذه الأوضاع إلى حد القول بأن فى الفلسفة التقليدية شيئاً ينتمى إلى باب الظواهر المرضية أو المعتلة ؛ فهذه الفلسفة تدرس المعرفة ، مثلاً على أنها « مشكلة » ، لا على أنها « أمر واقع » ، وبذلك تضيق جهودها فى دراسة المشكلة ومحاولة الإتيان بحل لها ، بدلاً من أن تركز هذه الجهود لتنمية المعرفة وتوسيعها بعد أن تسلم مقدماً بوجودها . وهى تدرس الأخلاق على

أنها مشكلة نظرية بدورها ، فيحاول كل مذهب أن يأتى بقاعدة عقلية للسلوك ، ولكن دون أن تفلح مذاهب الأخلاق النظرية كلها - منذ نشأتها إلى اليوم - فى تغيير السلوك الضعلى للناس أو التأثير فيه على أى نحو ، على حين أن أكثر الناس تأثراً فى سلوك البشر هم أبعدهم عن الادعاء بأنهم أصحاب مذاهب « أخلاقية » ، فلسفية ، وأقلهم كلاماً عن قواعد السلوك . وهى تدرس المناهج العلمية بعد أن تكون هذه المناهج قد وضعت ، وربما بعد أن يتجاوزها العلم ذاته ويتخطاها ، وبذلك لا تؤدى دراساتها إلى تقدم العلم خطوة واحدة إلى الأمام . وما هذه إلا أمثلة قليلة تدل على أن الفلسفة ، فى طابعها النظرى التقليدى ، يمكن أن تدرس بوصفها استخداماً « مرضياً » للعقل البشرى ، يتخذ فيه التجريد غاية فى ذاتها ، دون محاولة لتبيان مدى صلاحية هذه التجريدات للانطباق على الواقع والحياة .

ولو شئنا أن نبر عن هذه الصفة بلفة هيجلية ، لقننا إن التفكير الفلسفى التقليدى يمثل نموذجاً من « الاغتراب » ، وأن الفيلسوف النظرى إنسان مغترب لأنه يمارس نشاطاً ناقصاً ، مشوهاً ، مقتطعاً من جلوره . وأن حياة التأمل الفلسفى - تلك الحياة التى رأى فيها أرسطو أكل غاية يستطيع أن يحققها الإنسان - إنما هى حياة غير طبيعية ، مقطعة من سياقها .

فالفيلسوف النظرى يتخضع موقفاً غير مكتمل للعناصر « ويحيا بأفكاره وفى أفكاره ولأفكاره » ، ناسياً أن حوله عالماً كاملاً يدعو إلى تطبيق هذه الأفكار عليه ، وإلى تجاوز حالة « الاغتراب » التى يعيش فيها بأن يكون إنساناً متكاملًا ، لا إنساناً « نظرياً » فحسب ، ولن يكون هذا التجاوز إلا

بإعادة الفلسفة إلى سياقها الطبيعي الذي تكون فيه أداة لحل المشكلات الفعلية للإنسان والمجتمع .

• •

مصير الفلسفة بين اليمين واليسار

والآن ، وبعد أن رسمنا تلك الصورة المجملية للعناصر الرئيسية في التقابل بين الطريقة اليمينية والطريقة اليسارية في التفكير الفلسفي ، فما زالت أمامنا مسألة على أعظم جانب من الأهمية ، هي أن نحاول استخلاص ما يترتب على هذا التقابل من نتائج بالنسبة إلى مصير الفلسفة في المستقبل .

والأمر الذي يبدو بكل وضوح هو أن الفلسفة تقف اليوم في مفترق الطرق ، يتعين عليها فيه أن تقوم بعملية اختيار حاسمة . فإذا شئت أن تحتفظ بكيانها المستقل ، فعليها أن تترك بوجهة النظر اليمينية التقليدية .

ذلك أن الكثيرين يعتقدون أن قضية الفلسفة مرتبطة باليمين ارتباطاً وثيقاً ، وأن مصيرها متوقف عليه . ففي اليمين - كما رأينا من قبل - نجد المذاهب المتشعبة المتعددة ، ونجد ازدهاراً حقيقياً للفكر الفلسفي ، وتنوعاً غنياً لكل جوانبه . وفي المذاهب اليمينية تبلغ اللغة الفلسفية أقصى درجات الدقة ، وتصل إلى أعماق نعجز قطعاً عن بلوغها في أي مذهب يساري . وعند الفلاسفة اليمينيين وحدهم يكون للفلسفة كيانها المستقل ، بحيث يبدو بحق أن استمرار الفلسفة ، بوصفها مبحثاً قائماً بذاته ، متوقف على استمرار الطريقة اليمينية التقليدية في التفلسف .

ومع ذلك ، فالفلسفة اليمينية لا تحقق شيئاً ، ولا ترتبط بالمشكلات الحقيقية التي تواجهها الجموع الكبيرة من البشر في حياتها الفعلية ، ولا تسهم بأي دور في تحقيق رغبة الإنسان الدائمة في تغيير المجتمع المحيط به ، والثورة على أي وضع ظالم يجد نفسه فيه .

ومن المؤكد أن المذاهب اليسارية هي وحدها التي تتصلب لتحقيق هذه الغاية ، وتأخذ على عاتقها مهمة استخدام الفلسفة أداة تساعد الإنسان على فهم السياق التاريخي والاجتماعي الذي يعيش فيه ، وبالتالي حل تغيير أوضاع حياته وتحقيق المزيد من التقدم فيها .

ولكن هذه الفلسفة اليسارية ، من جهة أخرى ، تبدو منتهية إلى طريق مسدود . فلنفرض أننا وصلنا بالفعل إلى منهج مستقر تستعين به الفلسفة على فهم مشكلات الإنسان فهماً حقيقياً ، وتقضي به على تعدد وجهات النظر الذي ظل ملازماً لها منذ البداية ، فما الذي يمكن أن يحدث ، في مجال الفلسفة ، بعد ذلك ؟ سيتوقف سير الفلسفة ، ولن يكون أمامها بعد ذلك شيء تفعله سوى أن تطبق منهجها على مجالات أخرى غير مجالها الأصلي ، فيؤدي بها ذلك إلى أن تنوب وتنصر في هذه المجالات ، وأقصى ما يمكنها أن تفعله ، لكي تحتفظ بشيء من دماء الحياة في ذاتها ، هو أن تدرس تاريخها السابق ، وتتحول إلى « تاريخ لتطور الفكر البشري » - ولكن مثل هذه الدراسة التاريخية لن تكون بطبيعة الحال « فلسفة » قائمة بذاتها .

هذا إذن هو المصير الذي يبدو أنه ينتظر الفلسفة في عصرنا هذا : فهي إذا شئت أن تظل مزدهرة منتعشة بين المذاهب اليمينية ، كان عليها أن تدفع لذلك ثمناً غالياً ، هو أن تظل حل هامش الحياة الفعلية للناس ، أي تظل نشاطاً تجريدياً صرفاً ، يعجز عن الفعل ولا يقبل التحقيق أو التطبيق . وهي إذا اختارت أن « تعمل » شيئاً ، أي أن تحقق ذاتها وتخوض مشكلات الإنسان للعامة ، وتسهم بدور حقيقي في حياة الناس ، كما يريد أصحاب الاتجاه اليساري ، فإنها ستقضي على كيانها المستقل ، وستدمج وتنوب في عشرات من الدراسات الأخرى ، ولا تعود مبحثاً قائماً بذاته .

وبعبارة أخرى فإن على الفلسفة أن تختار بين أحد أمرين : إما أن تحتفظ بكيانها الخاص ، وتظل عاجزة عن التأثير في الواقع أو القيام بدور في تغييره ، وإما

أن تحقق ذاتها في الواقع ، وتقضي على ذاتها بالاندماج في الكل الأشمل الذي يمثل هذا الواقع .
فهل كتب على الفلسفة إذن ألا تظل حية إلا بوصفها مشروعاً فكرياً لا يتحقق ، على حين أنها لو انتقلت إلى مجال الفعل لما ظلت قائمة بوصفها « فلسفة » ؟ وهل يتعين عليها أن تعيش بوصفها « حالة اغتراب » ، بينما لو تكاملت مع بقية عناصر الإنسان والمجتمع ، وقضت على هذا الاغتراب ، لقضت في الوقت نفسه على ذاتها ؟ أليس لها مفر من

الاختيار بين حياة عقيمة ، وبين موت مشر ؟

هكذا ، بالفعل ، يبدو وضع الفلسفة الآن بين اليمين واليسار . والصورة كما نرى قائمة ، ولكنها في اعتقادى هي الأقرب إلى الحقيقة . ولكم وددت لو استطعت أن أختم هذا المقال بكلمة تفاؤل ، فأقول إن الفلسفة سوف تتسكن يوماً ما من الجمع بين فاضلية اليسار وإيجابيته وبين حق اليمين وتنوعه ، ولكنى لا أملك إلا أن أقول إن هذا الجمع ، لو كان سيتحقق في وقت ما ، فإن بوادره لم تظهر بعد حتى اللحظة الراهنة من تاريخ العالم على الأقل .
فؤاد زكريا

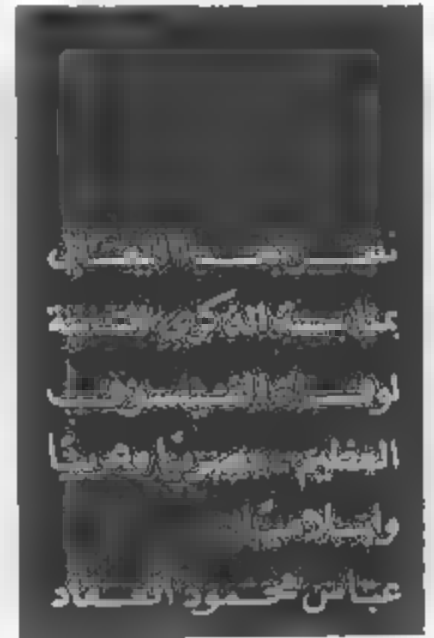
سارتر .. عاصفة على العصر ! :

إن ففهم شيئاً من سارتر معناه أن نفهم شيئاً من هذا العصر ، وإن تلتقى بسارتر ولو في كتاب معناه أن نفق أمام مرآة العصر ؛ لهذا الكاتب هو بحق العاكس الحقيقي لصميم القرن العشرين .
وما أكثر الكتب التي صدرت من سارتر وما أقلها في وقت واحد ؛ فأكثر ما كتب عن سارتر تناوله من زاوية واحدة من زواياه الجديدة « وأقلها هو ما تناوله من كل زواياه . فإن تعرفه من زاوية واحدة معناه أن تعرف شيئاً عنه ، وإن تعرفه من كل زواياه معناه أن تلتقى به وأن تعيش معه . ومن هنا كانت أهمية الكتب المتكاملة التي تتناول الكاتب من كل زواياه ، ويسهم فيها مجموعة من النقاد كل من زاويته الخاصة . هذا النوع من التأليف الجماعي مألوف جداً في الغرب ولكنه يكاد يكون معدوماً في العربية ؛ لهذا كان رائعاً من الأستاذ مجاهد عبدالمتمم مجاهد أن ينى هذا كله ، فيقدم على ترجمة وتلخيص مجموعة كبيرة من الفصول التي تناولت هذه الظاهرة ... سارتر .

وأول ما يدهك في هذا الكتاب أن صاحب مولع بسارتر ، وأن الكتاب على حد تعبيره ثمرة عشق رومى وزواج فكري دام أكثر من اثني عشر عاماً بين المفكر الفرنسي والأديب العربي . . وفي أثناء هذه المعاشرة ظل المترجم يقتنى أثر سارتر ويتتبع خطاه ، فيعرف ما كتبه ويقف على أخبار ما سيكتبه ، ويعرف أيضاً ما كتبه عنه الآخرون . وعلى الرغم من تعدد مصادر هذا الكتاب إلا أنه في عمومته يقوم على الكتاب الذي اشترك في تحريره مجموعة من النقاد، وأشرفت على جمع فصوله إديث كرون، وظهر بعنوان « سارتر » في سلسلة Twentieth Century Views وهي السلسلة التي أصدرت مجموعة من الكتب عن مجموعة من الفلاسفة والأدباء والشعراء متبعة فيها هذا المنهج .. منهج التأليف الجماعي . ولو أن الأستاذ مجاهد اكتفى بترجمة هذا الكتاب ترجمة كاملة لكفى نفسه عنه البحث ومشقة التلخيص، فبعض المقالات شديدة الإيجاز، وليس كل ما كتب عن سارتر مائلاً في هذا الكتاب .



تيارات فلسفية



من فلسفة العقاد

جلال العشيري



.. هـ . برجسون

وبعدها سقط القلم .. ومات العقاد . فتلك
كانت آخر الكلمات التي اعتاد رحمه الله أن يدونها
في مفكرته اليومية كل ليلة قبل أن ينام ، وشاء
العقاد مع مشيئة القدر أن تكون آخر كلماته عن
الحب والموت . على أننا إذا عدنا بصفحات المفكرة
قليلا إلى الوراء رأينا يتكلم عن الضحك والحياة ،
فيقول :

في الضحك من المنطق إدراك النقائص
وفيه من الفن شعور الاستغراب
وفيه من العلم دعوى النقد
وفيه من الأخلاق أشتات من العطف والرحمة
والشجاعة والكبرياء .

وتلك هي الفلسفة بمباحثها الثلاثة .. المعرفة
والأخلاق والجمال ، بل تلك هي الحياة بأبعادها
الثلاثة ... معرفة الحق وفعل الخير وتلوق الجمال .

فالضحك ظاهرة إنسانية ، وربما كان هو الظاهرة
الوحيدة التي اختص بها الإنسان ، فالحيوان لا يضحك ،
والجبال لا تضحك ، والجناد لم يعرف الضحك
ولا عرفته الأشجار ، وإنما الضحك ظاهرة انسانية

عند الحب سهر أجلي من حلم النوم
ونوم أيقظ من سهر الخلود ..
عند الحب نور يطوى الشمس والقمر
وموعد ينسى الليل والنهار ..
عند الحب حياة يهون من أجلها الموت
وموت تباع من أجله الحياة ..



• • • • •

عامة أو هوفضية أنم بها افعل الإنسان ليموت عن
فكرة الموت التي تزرقه ، وشبح الفناء الذي يترامى
له من بعيد . ولهذا رأينا العقاد يربط بوعى
كامل بين فكرة الموت وفكرة الضحك فيقول في
رثاله لنفسه :

وغنوا فلان الموت كأس شبيهة
وما زال يحلو أن يغنى ويشربا
ولا تذكروني بالبكاء وإنما
أعيدوا على سمعى القصيد فأطربا

ولهذا أيضاً كان الضحك من أهم الظواهر التي
قال عنها نيتشه على لسان نبيه زرادشت وهو قادم
من أعلى الجبل : « لقد أتيت إليكم بشرعة الضحك ،
الإنسان الأعلى تعلم كيف تضحك ... »
فالضحك ليس بالموضوع الهين الذي لا يعمل له
حساب ، وإنما هو من أهم الموضوعات التي شغلت
أذهان كثير من الفلاسفة والأدباء ، بل وجدنا من
أساتذة الجامعات من اتخذ موضوعاً لرسالة أو مادة
لبحث ، بل وجدناه يتعدى أولئك وهؤلاء جميعاً
إلى بعض العلماء ممن حاولوا أن ينتقلوا به من مجال

التنظر الفلسفى الخالص إلى المجال العلمى البحت ،
فأخضعوه للمنهج التجريبى الذى يحاول أن يفسره
بالكشف عن أسبابه الفسيولوجية ، وبواعثه
السيكولوجية فضلاً عن دلالاته الاجتماعية . لهذا لم يكن
غريباً ولا مستغرباً أن اهتم العقاد وهو الرائد الأول
لفضاء حياتنا الثقافية المعاصرة بهذا الموضوع الطريف
فأفرد له كتاباً بعنوان : « جحا .. الضاحك
المضحك » كما عالج في بعض مقالاته التي نجدها
في ساعاته بين الكتب ، ومراجعاته في الآداب
والفنون ، ومطالعاته في الكتب والحياة . ولقد عبر
العقاد عن هذا كله بقوله : « ربما كان اسم الضحك
مفرياً بالاستخفاف منافياً للجد في بواحه ومعانيه ،
ولكن البحث عن أسباب الضحك جد كأصدق الجد
الذي يعرفنا بنفوسنا كما يعرفنا بها أعظم العظام
وأفدح المخرنات .. بل ربما كان الأمر المخرن يسير التعليل ،
لأننا لا نحار فيه ولا يخفى علينا أنه يرجع إلى حب
السلامة وكرهه الضرر والإصابة .. أما الضحك
فليس من سهولة التفسير بهذه المنزلة . ولا سيما
الضحك الذي يتشعب ويتفرع وتتبايع مصادره من
النفس أو تتقارب مع التفرقة بينها في الأسماء حتى
يلتبس موضوع منها بموضوع وعنوان بعنوان » .

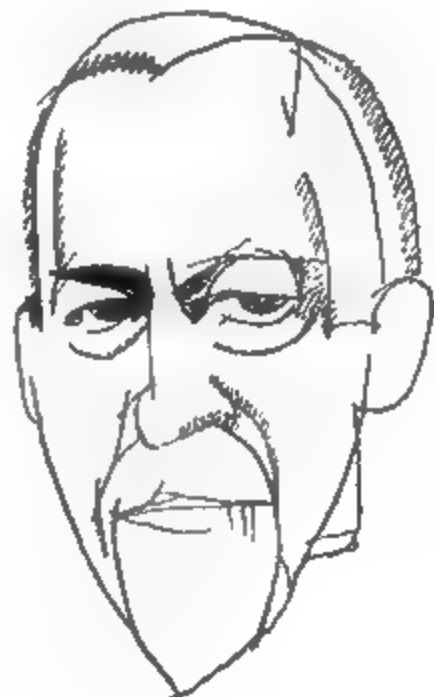
فسيولوجية الضحك

ولكن هل صحيح أن الإنسان هو الضاحك
الوحيد ؟ أو أن الضحك وحده هو الطابع المميز
للإنسان ؟

عند بعض الفلاسفة أن الإنسان حيوان ضاحك
وأن الضحك هو الظاهرة الوحيدة التي يتميز بها
الإنسان ، وإذا كان دارون قد ذهب إلى أن الضحك ظاهرة
ملاحظة عند بعض أنواع الحيوان حتى إن بعض
أنواع الشمبازي تستطيع أن تضحك كالإنسان سواء
بسوء ، فن المؤكد أن ضحكها لا يعد أن يكون ضحكاً
جزئياً محدوداً ، أو هو ضحك لا يزيد على كونه
إرجاعات فسيولوجية معينة لبعض المنبهات العنوية
الخاصة . لذلك رأينا من الفلاسفة ..
رأينا برجسون مثلاً ، يميل إلى القول بأن

الإنسان إن لم يكن هو الضاحك الوحيد ، فلا أقل من أن يكون هو المضحك الوحيد ، أو هو الحيوان الوحيد الذى يعرف كيف يضحك الآخرون . . فهو وحده الذى يتذوق النكتة ، وهو وحده الذى يستخدم الفكاهة ، وهو وحده الذى يتفنن فى خلق أسباب الضحك . حتى كان من نتائج هذا كله أن أصبح الضحك فناً له قواعده وأصوله ، وأصبحت الكوميديا أدباً حقيقياً له من القواعد الأدبية ما لغيره من فنون اللغة .

ومن هنا ربط كثير من المفكرين بين الضحك وبين التعبير اللغوى والنشاط الذهنى والباعث النفسى والميول الاجتماعية ، فقالوا إن الضحك ظاهرة إنسانية عامة أو ظاهرة بشرية خاصة ، وكان العقاد من أولئك المفكرين الذى أكدوا العلاقة بين القدرة على الضحك والقدرة على التعبير اللغوى ، فعنده أن الإنسان « حيوان ضاحك » لأنه « حيوان مفكر » أو « حيوان ناطق » . وهذه إحدى العلامات على سريان الضحك مسرى اللغة بين بنى الإنسان ، فهو كاللغة يؤدى لجميع الناس معانى



س . فرويد

مشتركة يتقاربون بها على تباعد المنازل والأجناس ، وهو كاللغة يختلف بين وطن ووطن وبين جنس وجنس ، كما يختلف بين قائل وقائل فى مناهج التعبير بين المتكلمين بلسان واحد فى أسرة واحدة .

ولكن إذا كان الربط بين الضحك واللغة يؤكده الطابع البشرى لظاهرة الضحك ، أفلا يدعونا أيضاً إلى البحث عن الجانب الفسيولوجى الذى تنطوى عليه هذه الظاهرة الإنسانية ، خاصة وأن عملية الكلام مرتبطة بنفس عضلات الوجه وأجهزة النطق التى تركز فيها عملية الضحك ؟

عند العقاد أن جواب هذا السؤال قد يوجد فى تعليل هربرت سبنسر للضحك ، لأنه فى رأيه خير تعليل لدى الكتاب المعاصرين . وهو لا يقصد هنا بالطبع تعليل أسباب الضحك ، بل تعليل حركة الضحك العضلية وما يرتبط بها من أفكار وأحاسيس ، ومؤدى رأى سبنسر كما جاء فى مقاله « فسيولوجية الضحك » وكما أورده العقاد أن المؤثرات لما فى الإنسان ثلاثة منافذ : منفذ الحس ، ومنفذ الفكر ومنفذ الحركة العضلية . وأنها كلها قابلة للتحويل من منفذ إلى منفذ سواء بدأت بالتفكير أو بدأت بالحس أو بدأت بحركة من العضلات ، وأنه لا بد لحدوث الضحك من التحويل المفاجئ من سياق إلى سياق فى وجهة الشعور .

وكيف يتم ذلك ؟

يتم ذلك بتحول الاحساس فجأة من الأعصاب إلى العضلات ، ذلك لأن الاحساس إذا اشتد على الأعصاب تجاوزها إلى العضلات فظهر عليها فى حركة عيفة أو رقيقة على حسب قوته واشتداده ، فإذا حبس الاحساس فى طريقه فجأة تحول بغير إرادتنا من الأعصاب إلى أسهل العضلات حركة ، وأسرعها تأثراً ، وهى عضلات الوجه والشفيتين ثم

عضلات العنق والرئتين فتتحرك بالابتسام أو بالضحك أو بالقهقهة أو بالوقوف والاختلاج عند من يغلبه الضحك وتهتز له عضلات الجسم كله . وهل تكفى المفاجأة وحدها لحدوث الضحك ؟

كلا بطبيعة الحال ، فالضحك يحدث ما لم يمنعه الألم ، فإن الألم يحجب الشعور بالضحكات وغير الضحك . . . يحجب الشعور بالسرور كما يحجب الشعور بالجلال ، وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله : « إن المفاجأة التي تعوق الإحساس عن مجراء وتحول إلى العضلات كافية وحدها للضحك ولا حاجة معها إلى استثناء الألم ، لأن الألم استثناء لكل شعور وليس بالاستثناء للضحكات دون سواها » .

النكتة هي الضحك الصحيح

هذا هو رأى هربرت سبنسر الذى أخذ به العقاد بعد أن أضاف إليه ما يوفق بينه وبين رأى أرسطو ، وبعد أن أفاد منهما معاً فى تكوين رأى الجليد ، أو رأى فى النكتة وأنها هي الضحك الصحيح ، فعند العقاد أن كل نكتة فيها شئ من هذا التحول الذى مثل له سبنسر ينتج عن المفاجأة التى لم تكن متوقعة ، ويتلخص فى إظهار نتيجة غير النتيجة التى تتبادر إلى الذهن لأول وهلة من الشئ المضحك ، ويضيف العقاد إلى هذا قوله بأن النكتة يمكن أن تتخذ محكاً لقياس الصواب من الخطأ فى الآراء والأفكار : « فالنكتة الصادقة هي الحبة التى تظهر لنا فساد الآفئة المختلفة ، واضطراب النتيجة التى تأتى فى غير موضعها وتلتوى على مقدماتها » . . . وهنا تقوم النكتة بوظيفة تطهيرية بالنسبة إلى النفس ، وينوع من الرياضة الذهنية بالنسبة إلى العقل : « وهذه هي النكات التى تفيد النفس لأنها تروح ضياء ، وتفيد الذهن لأنها ضرب من المرافعة على التفكير السريع ، وشغل للفهم ، وتقديم له على المنطق السديد » . ومن الكلام عن النكتة وأنها هي الضحك الصحيح ، ينتقل العقاد إلى الكلام عن الملكات التى

يعتمد عليها كتاب الأوصاف المضحكة أو صانعو الضحك . وهى ملكات كثيرة برع فيها كتاب كثيرون :

فمنهم من يعتمد على ملكة السخر : « وهو يحتاج إلى الذكاء وإدراك الفروق وقد يصحبه شئ من الجلد والمرارة » .

ومنهم من يعتمد على الدعابة : « وهى تحتاج إلى مرح فى الطبيعة مرجعه فى الغالب إلى المزاج لا إلى الدرس والتعليم » .

ومنهم من يعتمد على المزح : « وهو خلق ينشأ عن جهل بتقدير عظام الأشياء وقد يستحل الضحك فى جلائل الخطوب » .

ومنهم من يعتمد على العطف : « وهو يرضى الإنسان عن نقائص الناس ويضحكه ، كما يرضى الوالد الشفيق على جهل ولده الصغير » .

وغير هذه الملكات وأعلاها فى رأى العقاد ملكة السخر يمازجها العطف : « وهى عبقرية لا تقل فى اقتدارها على تجميل الحياة وتنقيف النفوس والأذواق عن عبقرية الفلسفة وعبقرية الشعر والتلحين » .

ولكن مِم يسخر الإنسان ؟

هنا ننتقل من البحث فى فسيولوجية الضحك إلى البحث فى سيكولوجية الضحك ، أو من الكلام عن ظواهر الضحك العضوية إلى الكلام عن بواعثه النفسية ، أو باختصار إلى الكلام عن تحليل الضحك والإجابة عن سؤال : لماذا نضحك ؟

سيكولوجية الضحك

كما أفاد العقاد من تفسير هربرت سبنسر لفسولوجية الضحك ، أفاد أيضاً من تفسير سيجموند فرويد لسيكولوجية الضحك ، واتخذ من

رأى الأخير قاعدة لإطلاق رأيه الخاص في هذه الظاهرة النفسية العامة . فعند فرويد أن النكتة وسيلة من الوسائل العملية التي يلجأ إليها الفرد في المجتمع ليربح نفسه من عناء الواجبات الثقيلة، ويتحطل من الحرج الذي توقعه فيه المستولية ، ثم هي في أوقات الضيق والشدائد أصدق تعبير عن ضمير الشعب وعن رغباته المدفونة في أعماق اللاشعور .

وهنا يربط فرويد بين بواحي النكتة ومدلولاتها وبين الحلم وما يؤديه من وظيفة ، فيذهب إلى أن النكتة تشبه الحلم في أساليبه وهي التورية والتأويل والرمز والتلفيق .

من هذا الرأي أفاد العقاد في إقامة رأيه الخاص في أسباب الضحك ، وهو الرأي الذي أودعه أول كتبه « خلاصة اليومية » ١٩١٢ ، وكان رحمه الله شغوفاً بتعليل ظاهرة الضحك مهتماً بالكتابة عنها منذ بدأ الكتابة بين الخامسة عشرة والعشرين . ففي ص ٤٣ من هذا الكتاب نجد هذه الحاطرة عن الضحك وفيها يقول : « ضحكك عدة أسباب أكثرها يدور حول محور واحد هو الاغتياب بأنفسنا أو بما نحبه من كمالها أو بسلطاننا من النقص الذي تكشفه في سوانا، ولما كان الإنسان لا يضحك إلا سروراً برجعانه، فهو لا يضحك في الأحوال التي رجعانه فيها معروف غير محدود . فالرجل المعروف المكانة ليس يضحك من تصرف الصلوك الموضوع وإن كان مضحكاً في ذاته ، إلا إذا كان يسخر من أهل طبقة ليباهي بطبقته أو من أهل بلاد ليباهي ببلاده » .

وهنا نجد أن العقاد يقرن أسباب الضحك بملاحظة النقص والادعاء ، وبملاحظة الغرور والكلفة ، كما سنجد هناك يتعمق هذا الرأي ويصوغه صياغته المستوفاة ، لأن العقاد وإن لم يضع نظرية كاملة في هذا الموضوع إلا أنه كان يعود إليه بين حين وآخر كلما استدعاه التعقيب على مسألة

تمت إليه . . . فاذا عدنا إلى الإجابة عن سؤالنا القديم : « ومم يسخر الإنسان ؟ » وجدناه يقول في مقاله « ملكة السخر عند المعري » ١٩٢٣ « إنه ينظر إلى مواطن الكذب من دعاوى الناس فيبتسم ، وينظر إلى لجاحهم في الطمع وإعنتهم أنفسهم في غير طائل فيبتسم ، وهذا هو العبث وذاك هو الغرور . فالعبث والغرور بابان من أبواب السخر ، بل هما جماع أبوابه كافة . وكل ما أضحك من أعمال الناس فانما هو لون من ألوان الغرور أو ضرب من ضروب العبث . . . وكثيراً ما يلتقيان : فان الغرور هو تجاوز الإنسان قدره ، والعبث هو السعي في غير جدوى . ولا يكون هذا في أكثر الأحيان إلا عن اغترار المرء بنفسه وتعدمنه لظوره » .

ولكن العقاد بأفقه الذهني الرحيب ومنهجه التكامل في البحث ، العقاد الذي لا يدين بمذهب فلسفي محدود ولا يقتدى بشرعة فيلسوف واحد ، العقاد الذي آمن بأن الحياة الإنسانية أوسع نطاقاً من أن تنحصر في جهة واحدة ، يعود فيقول : « إن انتماس علة واحدة لجميع الضحك خطأ لا يؤدي إلى رأى صائب ، لأن الضحك وإن كان اسماً واحداً إلا أنه ليس بظاهرة واحدة حتى يكون له سبب واحد » . فاذا تعددت ظواهر الضحك تبعاً لتعدد الملكات التي يعتمد عليها كتاب الأوصاف المضحكة بين ملكة السخر ، وملكة الدعابة ، وملكة الهزل ، وملكة العطف ، وأخيراً ملكة السخر بمازجها العطف ، تعددت بالتالي أسباب الضحك بحيث تنول في النهاية إلى فروق لا بين أنواع الضحك ، بل بين أنواع الضاحكين . . .

فالسخرية التي تؤلم الناس أو تكشف عيوبهم ونقائصهم هي : « ضحك الشرير الخبيث » . والدعابة التي يشترك فيها الاثنان . . الضاحك

والمضحك منه هي : « ضحك القلب الطيب الذي يسر نفسه ويسر غيره بما يكشفه من هفواتهم أو يعرضه من نقائصهم ، فلا يحسون أنه يفردهم بتلك النقائص أو يأخذ تلك الهفوات مأخذ الشتمة والخيلاء » .

والفكاهة التي تمثل لنا المضحكات أو أنواع الضحك هي : « ضحك الفنان الناقد الذي يصور لنا دواعي الضحك ويبدع في تصويرها وتمثيلها ، فهو مضحك وليس بأضحوكه ، أو هو واضح الضحك وليس بموضوع للضحكين » .

الضحك ظاهرة اجتماعية

وكما فاد العقاد من رأى مبسر في فيسيولوجية الضحك ، ورأى فرويد في سيكولوجية الضحك ، فما هنا أيضاً نراه يفيد من رأى هنري برجسون في الدلالة الاجتماعية للضحك . فعند العقاد أن هذه هي الآراء النموذجية الثلاثة التي تغنينا عن تتبع الكثير من الآراء ، وعند العقاد أيضاً أنه من النادر أن يوجد رأى في الضحك لا يلتقي بهذه الآراء في جزء من أجزائه .

ومؤدى رأى برجسون أن الضحك ظاهرة اجتماعية لا محالة ، لأن « وجود الإنسان لفاته » لا يتفصل منذ البداية عن « وجوده للآخرين » ، وبالتالي فإن الضحك يفترض دائماً « وجود الآخر » الذي أسخر منه أو أضرأ به أو أتعاطف معه أو اشترك معه في السخرية من شخص ثالث أو أتبادل معه النكتة أو أقلده في ضحكه دون أن أعرف السبب الذي من أجله يضحك .

ويخلص برجسون إلى أن الضحك تطور منطقي وحاسة اجتماعية في وقت واحد ، فنحن نضحك إذا رأينا إنساناً يتصرف تصرف الآلة ويقيس الأمور قياساً آلياً لا محل فيه للتمييز المنطقي ، ولكتنا نضحك في الجماعة عامة ولا نضحك منفردين ، لأن

الضحك اجتماعي المنشأ واجتماعي الغاية . . فقلما يضحك الإنسان على انفراد إلا إذا استحضر العلاقة الاجتماعية في ذهنه ، وقلما ننظر إلى أحد يضحك على انفراد إلا ساورتنا الشك في عقله ما لم يكن لديه عذر معقول . « لهذا يقرر برجسون أن الضحك مرتبط بالتصرف المنطقي وبالخاسة الاجتماعية في وقت واحد ، فهو وسيلة من وسائل المجتمع لحمل أبنائه على التصرف فيه تصرف الراشدين الذين يفقهون معنى ما يصنعون » .

ومن رأى برجسون هو الآخر يفيد العقاد في إقامة رأيه الخاص في « سوسيولوجية الضحك » ، فعند العقاد أن الضحك ملكة إنسانية في أصلها ، وظاهرة اجتماعية من طرفيها ... فلا يضحك إلا إنسان ولا يكون ضحكه إلا في جماعة . . وإنا لكي نفهم الضحك على حقيقته لا بد لنا من أن نتصوره في مناخه الطبيعي . . ألا وهو المجتمع . وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله : « إن الشعور بالمضحكات والحزنات ملكة إنسانية وجدت في الإنسان ولم توجد في الحيوانات لأنه يدرك المشابهة ويحس بالتعاطف ويستدعي الخواطر من قريب أو بعيد » .

ولهذا رأينا العقاد في تصنيفه لحالات الضحك يهتم بابرار الجانب الاجتماعي أو الدلالة الاجتماعية لهذه الظاهرة التي لا تخرج عن كونها استجابة طبيعية لبعض مطالب الحياة الجمعية ، أو رد فعل لبعض المواقف التي تعبر عن شتى مظاهر التجمع الإنساني ، فضحك السرور والرضى ، وضحك السخرية والازدراء ، وضحك المزاح والطرب ، وضحك العجب والاعجاب ، وضحك العطف والمودة ، وضحك الشتمة والعداوة ، وضحك المفاجأة والدهشة ، وضحك المقرور وضحك

والحديث بينهما اشتهرت أمة اليابان بالكمد والدأب
والانصباب على العمل ، وفي المغرب تقابل هاتين
الأمتين . . الأمة الفرنسية في صفة الفكاهة والأمة
الألمانية في صفة الجد والصرامة .

أما الأمة المصرية فقلها أكثر الأمم اشتهاراً
بالنكتة ، وأروعها جميعاً في فن التنكيت ، حتى إننا
لو حاولنا أن نتعرف على كنه الذات المصرية
لما وجدنا خيراً من « عبقرية النكتة » تعبيراً
عن الروح المصري الدفين ، وقد اشتهرت النكتة
المصرية في أرجاء العالم ، وعرف المصريون
بالتنكيت في الزمنين . . القديم والحديث ؛ حتى
قيل إن المعابد المصرية القديمة كانت تخيم عليها
الجهامة والوجوم لكي تكبت في المصري نوازع
الطرب والاستخفاف وكل ما يشير فيه التهم
والسخرية ، كما قيل إن الرومان حرّموا
على المصريين الحمامة في محاكم الإسكندرية لأنهم
كانوا يفضون من هيئة القضاء الروماني بالمزاح
والدعابة في أثناء الدفاع ، بل وفي أثناء الحكم .
فالسخرية هي التمثيل الصارخ للمزاج المصري
الصحيح ، المزاج الساخط في مرح وبلا تدمير ،
والذي يعتمد على النكتة كسلاح أساسي يواجه به
نفسه ، ويواجه به غيره ، ويواجه به الحياة .
« لذلك كان المصري مزاحاً بحكم لباقته الاستفادة
من قدم الحضارة ، ومزاحاً بحكم الحوادث التي تلجته
إلى التخفيف وقلة الاكتراث ، ومزاحه في جميع
الأحوال تنسم بالصيغة المصرية » مطبوع بطابع إقليمي
وتاريخي ، بحيث يتم على خصائصه الفكرية والنفسية
ويعبزه نمطاً وحده قليل النظائر بين أنماط الفكاهة
والتنكيت . .

والواقع أننا لو عدنا بالسنين إلى الوراء
لوجدنا أن النكتة هي سر القوة التي أبقت على
المصري طوال خمسة أو ستة آلاف سنة ، رزح
فيها تحت نير الحكم الأجنبي رزوحاً عرف فيه الكثير
والكثير جداً من الحزن والأهوال . ومع ذلك

المشوج وضحك المذاجة وضحك البلاهة وغيرها
من صنوف الضحك كلها صور جماعية تعبر عن
العقل الجمعي ، فلا تصدر إلا عن إنسان ولا تحدث
إلا في جماعة .

وظاهرة إنسانية

وهنا نجد أن العقاد لا يكفى بتأكيد البعد
الاجتماعي في ظاهرة الضحك ، بل يتعداه إلى تأكيد
البعد الإنساني أيضاً فيقول إن الإنسان حيوان ضاحك
كما أنه حيوان ناطق ، أو هو حيوان ضاحك لأنه
حيوان ناطق ، فهل معنى هذا أن كل إنسان يضحك
بلا استثناء ؟

كلا بطبيعة الحال ، فالعقاد لا يعنى أن كل
إنسان يضحك بلا استثناء . . إلا إذا كنا نعني بقولنا
إن الإنسان حيوان ناطق أن كل إنسان ينطق ويفكر
ويتكلم بلا استثناء . . فكما أن هناك خرساً لا ينطقون
وبلهاً لا يفكرون ، وهمجاً تسيطر عليهم الغرائز ،
هناك أيضاً جماعات بدائية لا تفهم الضحك ولا تدرى
ما وظيفته ، ولا تميز بين المضحكات ولا تدرى
ما مكانها من سائر الأقوال والأفعال . . ولعل هذا
العجز عن الضحك في هذا الطور من أطوار الإنسانية
معزز لقول القائلين إن الضحك خاصية إنسانية
لا يشترك فيها عامة الأحياء . فلا يضحك الإنسان
وهو بعد قريب من أطوار الحيوانية في حكم الغريزة
وغلبة العادة على التفكير .

على أن الأمم تتفاوت فيما بينها من حيث غلبة
الضحك أو الإحساس بالفكاهة ، فيقال عن بعض
الأمم إنها أم ذات فكاهة أو أم « فكاهية » ، ويقال
عن البعض الآخر إنها لا تفتن للفكاهة وأنها اشتهرت
بالجهامة وأخذ الأمور كلها مأخذ الجد والصرامة . .
ففي المشرق اشتهرت أمة الفرس بالنكات القديمة

« فالثابت الذي لا شك فيه من جميع الأمم أنها أخرجت نوايغ الفكاهة في جميع أجيالها ، وأنها في العصر الحاضر تمثل الفكاهيات وتعرضها على جمهور من أبنائها ، فلا توجد أمة متحضرة لها تاريخ قديم خلت من نوايغ الفكاهة ، ومن آثار هؤلاء النوايغ في الآداب والفنون . »

ونخلص العقاد إلى أن الضحك هو خير ما ينبئنا عن أناس متباعدين في الأزمنة والأمكنة والطبائع والأخلاق . . فنعلم أن الإنسان إنسان في كل زمان ومكان ، وأن الضحك خاصة إنسانية تعم بني الإنسان .
الضحك وفلسفة الأخلاق

هكذا تناول العقاد ظاهرة الضحك من جوانبها الثلاثة . . جانب الأسباب الفسيولوجية وجانب البواعث السيكلوجية وأخيراً جانب الدلالة الاجتماعية . وهذه الجوانب مجتمعة يمكن أن تكون بمثابة مبحث المعرفة أو المبحث الإستمولوجي في نظرية الضحك . فلئن حاول العقاد أن يضع نظرية متكاملة في الضحك ، ولئن لم تسعف الظروف لصياغة هذه النظرية صياغتها الأخيرة ، فإن من المستطاع الوقوف على عناصر هذه النظرية في كتبه وكتاباته ، ومن المستطاع أيضاً تأويل هذه العناصر تأويلاً فلسفياً ووضعها في آخر الأمر نسق فلسفي .

فإن كلام العقاد عن الضحك في علاقته بالآلم واللذة ، وعن الضحك في علاقته بالتشاؤم وأدوار العمر ، وعن الضحك في علاقته بالصبر على الحياة ، كلها آراء فيها من بعد البصر وبقاذا البصيرة ما يجعلها داخلة في صميم مبحث الأخلاق ، وهو القسم الثاني من أقسام النسق الفلسفي أو النظرية المتكاملة في فلسفة الضحك . ذلك لأن العقاد لما انتهى إلى أن المرء إنما يضحك من كل شيء يوضع في غير موضعه ويظهر بغير المظهر الواجب له ، يضحك من الشيخ المتصاني ومن الغبي المتداهي ، يضحك من الريفى الساذج الذي يتخايل في زى أهل الحضرة ، ومن الوضع

الحقير الذي يولع بتقليد العظماء وأصحاب الشأن ، يضحك من وصول صولة الشجاع حتى إذا لاح له الخطر هرب هروب الجبان ، ومن يتغنى بالجلود والكرم حتى إذا اضطر إلى البذل ظهر منه البخل والجشع ، يضحك من يتصدى لخداع الناس فإذا هو المخدوع ، ومن يحاول أن يعبت بمن يظن فيه السذاجة فإذا هو الساذج ، أقول إن العقاد لما انتهى إلى أن المرء إنما يضحك من كل أولئك وهؤلاء ، أو من كل شيء يوضع في غير موضعه ويظهر بغير المظهر الواجب له . . تيسر

له أن يربط بين ظاهرة الضحك وفكرة الواجب : « فالضحك على هذا مقارنة سريعة مفاجئة بين حالة تراها وحالة تتخيلها ، حالة كالتفكير أخرى واجبة ، حالة صحيحة ثابتة وحالة كاذبة مدعاة ، مقارنة بين الظاهر والباطن ، وبين الحاصل والواجب ، وبين المشاهد والمقدر . » كما تيسر له أن يربط بين ملكة السخرية وبين الحاسة الخلقية فيذهب إلى أن البصير بواجباته بصير كذلك بمواضع التقصير وأسباب السخرية ، وأن الناس يدركون ذلك بدليل أنهم يقولون لمن ينصحونه « افعل هذا لتلا يضحك الناس منك » . وفي هذا يقول العقاد : « ولا يقوى على هذه المقارنة في سرعة وفطنة غير الذهن المطبوع على تمثيل الأشياء في صورها الحقيقية المثل ووجوهها الصحيحة الواجبة . ومن هنا يغلب أن يكون السخر باعثاً قوياً على فعل الواجب ومراعاة اللياقة ، والوقوف على حسد الكرامة . »

هكذا كان المعرى في احتفاظه الشديد بالكرامة وشعوره القوي بالواجب ، وكان توماس هاردى في عزله التي آثرها على الاختلاط الذي يعرضه لضحكة مؤذية أو سخرية جارحة ، وكان هاينى في غمزاته ، وكارليل في انتقاداته ، وسرفانتس في دعاياته ، وغير أولئك وهؤلاء من كبار الساخرين والمتشائمين ممن حفل بهم تاريخ الأدب العالمى .

ولكن ؛ إذا كنا قد فهمنا العلاقة بين ظاهرة الضحك وفكرة الواجب ، أو بين ملكة السخرية والحاسة الخلقية ، فما هي العلاقة بين الضحك والسخط ، أو بين السخرية والتشاؤم ؟ ترى كيف يكون الساخط ضاحكاً ، أو كيف يتشاءم من هو ساخر ؟

السخرية والتشاؤم

في الإجابة على هذا السؤال ، يقول العقاد : « من دواعي فلسفة السخط أو التشاؤم في الطباع الخيرة ، أن يكون الإنسان مجبولا على الإحساس بالواجب والشعور بالبقاء . ذلك أن الذي يجعل على هذا الخلق يرى الأشياء كما هي كائنة ثم يراها كما يجب أن تكون فلا يلبث أن يجد في كل شيء نقصاً ، ولا يلبث أن يجد في كل شيء باعثاً للأسى والأسف ، وداعياً إلى النقد والمذمة . فيكون غضبه أكثر من رضاه وحزنه أعم من فرحه ، ويكون إلى التنفير والقول بالتشاؤم أميل منه إلى التبشير والقول بالتفاؤل »

وهكذا نرى أنه إذا اجتمعت في إنسان هذه الصفات الثلاث . . الإحساس الحاد المرهف ، والشعور العميق بالواجب ، والاستخفاف بالدنيا وتلقي معطياتها باللامبالاة ، كان هذا الإنسان أقرب في نظرتة إلى التشاؤم ، وأدعى في سلوكه إلى السخرية ، لأن كل هذه الصفات من دواعي التشاؤم ، وكلها أيضاً من دواعي السخرية . وهي جميعاً إنما تصدر عن أصل واحد وترتد إلى حقيقة واحدة ؛ فمن استخف بشئ فقد سخر منه ، ومن اجتمعت لديه ملكة السخرية وشعور الاستخفاف كان حقاً أقرب إلى المتشائمين .

ولماذا يستخف المتشائمون بالدنيا ؟

« يستخفون بالدنيا لأنهم لا يرون فيها نعيماً يؤبه له ، ولا وطراً يستحق أن يسعى إليه » .
ومن أين يعترهم ذلك ؟

« يعترهم ذلك من دقة الإحساس وتفزز الحاطر وشدة تبريح الألم بنفوسهم إذا مسها طائف منه ولو من بعيد » .

ويضيف العقاد إلى هذا كله ما ينشأ عن الفكر والإحساس من تناقض ، وما يؤدّي إليه هذا التناقض من ألم وعذاب ، فيقول : « وناهيك بما يعترهم من عذاب التناقض بين الفكر والإحساس ، بين فكر يرى أعظم الأشياء أهون من أن يكون لها شأن خطير ، وإحساس يجعل لكل همسة من همسات الحياة شأنًا ، بل شئنا خطيرة . . ؟ » .

وواضح من هذا الكلام أنه ليس كلام شاعر فحسب ، ولا كلام فيلسوف وكفى ، وإنما هو أولاً وقبل كل شيء كلام إنسان ذكي حاس حس العذاب فماش فيه وذائق الألم فصده له ، ولكنه كان أفضل من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره أن يجمع الألم ويحمل العذاب ، وأن يكسو الحزن رحمة ألا يجعل للشك بقيناً كاليقين الذي جعله للإيمان . ومن هنا كان كلامه صادراً عن تجارب روحية عميقة ، وأزمات نفسية حادة ، معبراً عن اتصاله بالجهد الخلاق الذي يكمن وراء الحياة . . والذي هو الله . وهذا ما رأيناه وما سنراه في تحليله لهذه الظاهرة إذ يستطرد قائلاً عن التشاؤم والمتشائمين : « فلذلك - أي لدقة إحساسهم - تنغص عليهم لذاتهم وتنتابهم الأحزان والأشجان وتغلب عليهم الكتابة والقنوط . ولذلك - أي لدقة إحساسهم أيضاً - يفتنون إلى دخائل النفس الخفية ويستمعون إلى ديبب الوسواس المتكررة فتفضع لهم المضحكات والمغامز ، ويتراءى قبلهم وحدهم نفاق الطوايا وذبذبة الضمائر . . فان بكوا فحيث يجهل الناس البكاء ، وإن ضحكوا فحيث يغفل الناس عن أسباب الضحك . وهذا أيضاً باب من أبواب الشقاء » .

وهنا نرى العقاد يربط بين التشاؤم والشقاء كما رأيناه هناك يربط بين السخرية والضحك وكما سنراه

فما بعد يتكلم عن الانتحار وعن الصبر على الحياة .
 فإذا كان المتشائمون ييكون حيث يجهل الناس البكاء
 ويضحكون حيث يغفل الناس عن أسباب الضحك ،
 وكان هذا في رأى العقاد باباً من أبواب الشقاء فذلك
 لأن أشد الأشقياء شقاء هو من يبتلى بجهل الناس له
 أو بتجاهلهم إياه فلا يشاطرونه أفراح قلبه ولا يحسون
 آلام نفسه ، وبالتالي لا يفهمون سرّاً لسعادته ولا
 يدركون سبباً لتعاسته فيعيش وحيداً بين الكثيرين ،
 غريباً في مجتمع غريب ، لا ينتمى إلى أحد ولا ينتمى
 إليه أحد .

ولكن هذا الشقاء . . ألا يؤدي بالمتشائم إلى
 الانتحار ، أم أنه يعينه في الصبر على الحياة ؟

الصبر على الحياة

من سخرية الأقدار حقاً أن يكون المتشائمون هم
 أكثر الناس قدرة على السخرية وأكثرهم إدراكاً
 لمواطن الضحك . ومن سخرية الأقدار أيضاً أن يكون
 هؤلاء المتشائمون هم أطول الناس عمراً وأشدّهم
 التصاقاً بالحياة . . بل أن تكون الحياة نفسها أكثر
 تشبهاً هؤلاء الذين يزهدون فيها ولا يتورعون عن
 مناصبتها العداء . فأبو العلاء المعري جاوز الثمانين
 وكانت فلسفته تلتخص في أن كل شيء في الحياة
 مضحك ، بل ما من شيء إلا وهو مضحك في هذه
 الحياة ، لا بل إن القبر نفسه يضحك من تراحم
 الأضداد حتى تتشابه الأشياء ويصبح كل شيء داخلاً
 في كل شيء . . العلم كالجهل والحق كالباطل والهدى
 كالضلال . وتوماس هاردى الذى كان يرى الدنيا
 شيئاً عديمه خير من وجوده والاضراب عنه أفضل
 من المضي فيه ، وكان يرى أننا إنما نسعد ونشقى
 عبثاً ، نسعى ونسكن عبثاً ، نرجو ونياس عبثاً ،
 نبكى ونضحك عبثاً ، عاش حتى بلغ السابعة
 والثمانين . وشوبنهاور بلغ السبعين وهو إمام المتشائمين

في عصره . ومؤدى فلسفته أنه لما كانت الإرادة
 هي أصل شقائنا لأنها تطالبنا أبداً بمطالب جديدة ،
 فإن السعادة إنما تكون في الخلاص من حاجتنا
 ومطالبنا ، وذلك بالابتعاد عن مبدأ الحياة نفسه
 والارتقاء في أحضان القبر حيث الصمت الدائم
 والسكون الأبدي . ومات كارليل عن ست وثمانين
 عاماً ولم تكن نظرته إلى الحياة نظرة الوائق من
 مستقبلها المستريح إلى حاضرها ، وإنما هي نظرة
 من يضع على عينيه غلالة سوداء . وبلغ العقاد
 الخامسة والسبعين . . صحيح أنه لم يكن متشائماً
 تشاؤم هؤلاء ، وأنه كان يتحدى التشاؤم في أكثر
 الأحيان ، ولكن الصحيح أيضاً أنه لم يكن كثير
 التفاؤل ، أو على الأقل لم يكن متفائلاً تفاؤلاً غير
 هؤلاء ، وصحيح أنه كان صديقاً للحياة ، ولكن
 الصحيح أيضاً أنه لم يكن يهاب الموت أو يخشاه .
 ففي قصيدة - نفثه - على سبيل المثال رأينا عقادنا
 الشاعر ظمآن لا يرويه شيء ، حيران لا يهديه شيء ،
 يقظان لا يلهيه شيء ، غصان لا يبيكه شيء ، أسوان
 لا يشفيه شيء ، سامان لا يعنيه شيء ، وهو في حالته
 هذه وحيد ليس إلى جانبه قلب يسعده ولا صديق
 يواسيه ، فلم يبق أمامه من سبيل إلا الموت :

يديك فامح ضنى يا موت في كبدي

فلست تمحوه إلا حين تمحونى

وينحطى من يظن أن تشاؤم هؤلاء الكتاب والشعراء
 من قبيل التشاؤم الأسود البغيض الذى يسم آبار الحياة
 ويعكر ينابيع الوجود ، لأنه لا يصدر إلا عن كراهية
 الناس ، ولا يبغي سوى إجهاض الإنسان . نعم
 كان هؤلاء الكتاب والشعراء جميعاً متشائمين ، ولكنه
 لم يكن تشاؤم النفس الساخنة التى لا يربط بينها
 وبين الناس أدنى شعور ، ولا تشاؤم النفس الحفيرة
 التى لا يهزها في الحياة معنى نبيل ، ولا تشاؤم
 الأناية التى تمتد إلى مافى الأخرين لأنه ليس
 في يدها شيء ؛ وإنما كان تشاؤم النفس العاطفة

التي ترى لفظ الناس في الحياة لأنها ذاتت مرارة هذا العيش ، وتمنت لو لم تكن الحياة ولو لم يكن الأحياء .. لا لأنها تمنت لم الموت ولكن لأنها كانت تمنى لم حياة أفضل من هذه الحياة .

وآية ذلك في رأى العقاد ما اتفق من عطفهم جميعاً على صنوف الطير وأنواع الحيوان ؛ فشوبنهور كان له كلب يحبه ويناجيه ويغرم به حتى لقبه صبيان الحارة : « شوبنهور الصغير » ، وكان ليو باردى يحب الطير حتى أنه كتب فيه أروع وأبدع كتاباته على الإطلاق . وكان المعري يأبى أن يأكل طيراً أو حيواناً حتى ولو كان فيه دواؤه . أما توماس هاردى فرفقه بالطير مشهور وجهوده في تحريم الصيد والرأفة بالحيوان يعرفها الجميع ، وكذلك عقادنا كان يحب الطير ويعطف على الحيوان ويتعاطف مع كلا العالمين تعاطف الحى مع الحى . فقصيدته عن الكروان من أروع ما نظم ، بل له ديوان كامل في هذا الطائر المصرى الذى يشدو ليلاً فتحس في شدة بصدى الطبيعة ورجع الحياة . ويزداد عطف العقاد على ألوان الطير التي يبغضها الناس ، فقد كان يعطف على البومة ويتحدى بها التشاؤم ، ويشفق على الغراب ويرثى لحاله ، وقصيدته في « العقاب الهرم » مليئة بالأسى والتوجع على شيخ الطيور عندما تحطمه السنون فلا يستطيع أن ينهض ولا حتى نهوض الصرصار . وعندما مات كلبه « بيجو » رثاه كما يرثى الصديق وتفجع عليه تفجع القلب الكبير :

حزناً على بيجو تفيض الدموع

حزناً على بيجو تثور الضلوع

حزناً عليه جهد ما أستطيع

وإن حزناً بعد ذاك الولوع

والله - يا بيجو - لحزن وجيع

وأخيراً نعود إلى علاقة التشاؤم بالانتحار وكثرة

حالات الانتحار في هذه الأيام لنسمع فيها رأى العقاد ، ومؤدى رأيه بالإضافة إلى ما قلناه أن الحياة هي الحياة سواء في القديم أو في الوقت الحاضر ، وأن دواعي السخط والتشاؤم هي هي لدى إنسان العالمين القدم والحاضر . فليست الحياة أهون علينا وأصغر في أعيننا مما كانت في أعين القدماء ، ولا كانوا يجدون فيها من المتعة والجمال ما لا نجده فيها الآن : « وإنما المسألة هنا مسألة صبر لا مسألة رغبة ، ومسألة ضعف عن احتمال الآلام لا مسألة زهد في جمال الحياة » .

الضحك وفلسفة الجلال

وبذكر الجلال ننتقل إلى المبحث الثالث والأخير من مباحث فلسفة الضحك عند العقاد ، وهو المبحث الذى نربط فيه بين الضحك وفلسفة الجلال ، كما ربطنا في المبحث السابق بين الضحك وفلسفة الأخلاق ، وفي المبحث الذى قبله بين الضحك وفلسفة المعرفة . وبذلك تكتمل لنا أو تتكامل لدينا الجوانب الثلاثة التي تتألف منها نظرية الضحك عند العقاد .

ولقد اهتم العقاد كما اهتم كثير غيره من النقاد بدراسة طبيعة العمليات الذهنية التي تنطوى عليها ظاهرة الضحك ، فرأيناه مثلاً يتفق مع الباحث الشهير ايزنك في اعتماده على التقسيم التقليدى للحالات النفسية إلى حالات إدراك ووجدان ونزوع ، وتصنيف ظاهرة الضحك بناء على هذه الحالات . وإذا كان ايزنك قد استعمل كلمة « المزلى » بمعنى عام وأطلقها على العناصر الإدراكية والوجدانية والزوعية التي تدخل هي الثلاثة في تركيب المزلى ، فقد استعمل العقاد كلمة « السخرية » وأطلقها على هذه الحالات الثلاث نفسها مع مراعاة التداخل الوظيفي القائم بين كل حالة ، فضلاً عن توضيح

أقسام السخرية بحسب نوع الباعث السيكولوجي فهو يقول في كتابه : « جحا . . الضاحك المضحك » « وكان أم ما لمسته في مسألة الفكاهة توضيح أقسام السخرية من حيث النية ، إذ يكون منها ما يلجأ إليه الساخر كأنه يفتش عن الميوب مستريحا إلى وجودها وبقائها ، ويكون منها ما يلجأ إليه الساخر أسفاً مضطراً » .

وإذا كان ايزنك قد عاد فصنف « الهزلى » بحسب زيادة الأثر الذى يحدثه أحد هذه الجوانب السيكولوجية الثلاثة ، فأطلق اسم « الفكاهة » على العنصر الوجداني ، واسم « النكتة » على العنصر المزوحي ، واسم « الكوميديا » على العنصر الإدراكي . فقد أخذ العقاد بهذا التصنيف وحاول أن يضيف إليه تحليل مصادر الإحساس الفني والأدبي وإن لم يتمكن الظروف من القيام بهذا العمل الخطير ، فهو يقول في كتابه السالف الذكر : « وقد عن لي غير مرة بعد كتابة الفصل المتقدم عن النكتة في سنة ١٩٢٧ ، أن أتوفر على تصنيف كتاب واف أبسط فيه منادح البحث عن مصادر الأحاسيس التي تبرز بالفنون والآداب كالأحاساس بالجمال والإحساس بالمقدس والإحساس بالمليح والإحساس بالضحك على أنواعه ، ولكنني وجدت الوقت يضيق عن استيعاب هذا البحث لضخامته وصعوبة مسالكة وجدته في اللغة العربية وسائر اللغات » .

ومهما يكن من شيء ، فإن العقاد في أخذه بهذا التصنيف الثلاثي يؤكد أن الكوميديا من بين سائر أنواع الضحك أقربها جميعاً إلى عنصر الإدراك ومن ثم فهي فن عقل يقوم كتيره من الفنون على ملكة الإبداع ، وله كما لغيره من الفنون منطلقه الخاص الذى يخاطب منا العقل أكثر مما يخاطب العاطفة والوجدان .

وإذا كان الضحك الناشئ عن الدغدغة هو عند كثير من الباحثين الصورة الأولية من صور الضحك ، فعند العقاد أن الكوميديا في حقيقتها هي فن الدغدغة العقلية ، أو هي الضحك الجمالى أو الاستطائقي الذى يقترن بالكثير من مظاهر النشاط الذهني كالتهمك والسخرية . والفطنة . وسرعة البديهة ، والقدرة على التورية والتلميح والتلاعب بالألفاظ .

الكوميديا ضحك عقلي

ولكن إذا كان « الكوميدي » بصفة عامة ضحك عقلي يقوم على نقد الواقع ، والاستخفاف بالمطالب الجدية في الحياة ، تخفيفاً لحدة الواقع وتهويناً من قسوة الحياة ، فما هو فن الكوميديا على وجه التحديد ؟

نستطيع أن نقول عن فن الكوميديا إنه هو الآخر : « قدرة عقلية على تنظيم الأحلام وبثها في جسم كائن حتى ما نسيه بالأثر الفني » .

وإذا كان الأثر الفني في حالة الكوميديا ليس تصويراً للقيم العليا الرفيعة ، ولا تعبيراً عن المثل الأخلاقية السامية ، وإنما هو تصوير لتقائص الناس وعيوبهم ، ألا يجرده هذا من صفة الجمال وينكر عليه كل طابع فني ؟

هنا نعود إلى الكلام عن الجمال والشر في الفنون ، وعن الفرق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ، وبين تصور الشر في ذاته وعمل الشر وتسويغه . ومؤدى رأى العقاد في هذا كله أن « الاستطائقا » تتناول القبح كما تتناول الجمال ، وأن العمل الفني يصور الخير كما يصور الشر . ومعنى هذا أن القبح الطبيعي غير القبح الفني ، وأن ما في الطبيعة من قبح يمكن

أن يصبح جمالا في الفن . وفي هذا يقول عقادنا الفيلسوف : « أما البشر والجمال فقد اجتمعا كثيراً في الطبيعة والحياة، فلماذا لا يجتمعان كثيراً في القصيدة وسائر الفنون ؟ بل لقد كان القبح نفسه -- وهو نقيض الجمال -- موضوعاً للفنون الجميلة من شعر وتمثيل وتصوير، فلم تستغرب مجيئه في ذلك المعرض، ولم يمنعنا دور القبح أو الشر الذي يمثله الممثل أو يصوره المصور أو يصفه الشاعر أن نعرف فيه مزية الأداء الجيد الجليل ؟ »

وعلى ذلك فالضحك يمكن أن يكتسب طابعاً جمالياً على الرغم من أنه ينصب في صميمه على وصف القبح وتصوير الشر . والحقيقة أن الضحك بمجرد ما يتجاوز المرحلة الفسيولوجية يكتسب صبغة استيطيقية خالصة . فليس الضحك حكماً أخلاقياً ، كلا، ولا هو من قبيل الحكم العقلي، وإنما تنحصر كل قيمته فيما له من طابع جمالي أو وظيفة استيطيقية . فإذا كان الضحك البدائي أو التلقائي لا ينطوي في ذاته على أية قيمة جمالية ، فإن الكوميديا بحق هي فلسفة الضحك التي تسو بالخزل من المستوى الأدنى المتبدل إلى المستوى الجمال الفني الإنساني ، وإن عبقرية مولير أو شارلي شابلن أو نجيب الريحاني لتنحصر في أن كلا منهم إما شاعر أو فيلسوف أو ناقد على الرغم من أنه ممثل هزلي .

الكوميدي والتراجيدي

وهنا يتضح لنا الخطأ الشائع بين كتاب المسرح

الكوميدي وجمهوره على السواء ، إذ يتوهم كثير من الكتاب أن فن الكوميديا أيسر الفنون وأسهلها ، ويتوهم كثير من الجمهور أن المسرح الكوميدي نوع من الملاحم التي يقضون فيها أوقات الفراغ .

والواقع أن فن الكوميديا من أصعب الفنون المسرحية إن لم يكن أصعبها على الإطلاق . ذلك لأنه إن كان سهلاً بالنسبة للكاتب المسرحي أن يستثير دموع النظارة، فإن من الصعوبة بمكان أن ينتزع ضحكات هذا الجمهور . وعلى ذلك فإن الكوميديا تتطلب من الحبكة في إدارة الحوار والبراعة في تحريك الشخصيات والعمق في خلق المواقف الهزلية أكثر مما تتطلبه التراجيديا بكثير ، وهذا ما عبر عنه العقاد في « خلاصة اليومية » بقوله : « إن المضحكات ليست بالقليلة ، ولكن الذين يحسنون صناعة الضحك هم القليلون ، فليس من الضروري أن نفتش عن رجل من أمثال مولير لغرب في الضحك ، فإن في كل رجل من الذين نراهم ونعاشرهم موضعاً للنقص ، وفي كل عمل موضعاً للكلفة والتصنع » .

ولا تمتاز الكوميديا على التراجيديا بهذا فحسب ، وإنما تمتاز هلياً أيضاً بالدور الوظيفي الذي تؤديه في حياة الجمهور .. النفسية والأخلاقية . فهي تقوم بدور صحي تطهيري يتمثل في تجديد نشاطنا ورفع روحنا المعنوية ، واستعادة ثقتنا بأنفسنا ، لأن الكوميديا إذ تصور شخصيات ضعيفة أو ناقصة « شاذة أو منحرفة ، مفرورة



أو متكلفة، نجعلنا تصور في كل لحظة أننا أفضل من هذه الشخصيات بكثير ، وأتينا نشر إزاهها بالتفوق والنصر . وهذا أيضاً ما لاحظته العقاد في كلامه عن أسباب الضحك عندما قال : « للضحك عدة أسباب أكثرها يدور حول محور واحد هو الاغتراب بأنفسنا ، إما بما نحسه من كمالها أو بسلامتنا من النقص الذي نكشفه في سوانا » . وهكذا يضع المؤلف الهزلي نصب عينيه هذا المبدأ ، وهو الحرص على أن يوحى إلى الجمهور الذي يريد لإضحائه بالإحساس الدائم بأنه — أي الجمهور — متفوق على شخصيات القصة في الذكاء والمعرفة والمقدرة ، بل وفي كل شيء .

ولا بد لنا في هذا الصدد من أن نشير إلى التفرقة المشهورة التي وضعها برجسون بين المأساة والمهابة ، والتي أخذ بها وطورها أستاذنا العقاد . فعند برجسون أنه إذا كانت المأساة تتجه دائماً إلى الفردى أو الخاص، فإن المهابة تتجه إلى الكل أو العام بمعنى أن الكوميديا تقدم لنا بعض النماذج الاجتماعية العامة بينما تقدم لنا التراجيديات شخصية محورية واحدة تدور عليها أحداث المسرحية . وعند برجسون أيضاً أنه إذا كانت التراجيديات تحرك فينا العاطفة فإن الكوميديا تخاطب منا العقل ، ومن ثم فإن الأولى لا تؤدي ذلك الدور الصحي أو التطهيري الذي تؤديه الثانية، لأنها تجعلنا نتعاطف مع

الشخصيات التراجيديات ونستجيب لمواقفها بالبكاء أو بالتأثر أو بالانفعال ، بينما ترتفع بنا الكوميديا إلى ما فوق الواقع فتمكثنا من أن نراه على حقيقته ، ومن أن نحكم عليه بتعقل كامل وحرية خالصة . ويزيد العقاد على كلام برجسون قوله : « يبدأ فهم المضحكات على هذا النحو الذي تغلب عليه المقابلة الاسمية بين الضحك والبكاء ، ثم يتفرع الضحك ويتشعب وتلوح منه الأفانين التي لا يقابلها البكاء في كل حالة ، بل يدخل فيها ويحسب منها في بعض الحالات » .

وكأننا ما كان الأمر : فإن الكوميديا كما لاحظ العقاد بحق هي أسمى مراحل الضحك ، أو هي فلسفة الضحك التي ما إن يضاف إليها روح الترف الفني حتى تكتسب طابعها الجمالي والاستطائقي، وحتى تصبح بتصورها الساخر لعيوب المجتمع ونقائصه ، وتهكمها اللاذع على النماذج الاجتماعية الشاذة . أصدق تمييزاً عن لحظة الفن ، وصحوة الحياة ، وانتصار الحرية .

وبعد . . .

وبعد ، فهذا جانب من جوانب الفلسفة العقادية ، وقفنا فيه على أصالة هذا الفكر الرائع وعبقريته هذا المفكر العظيم . وحققاً كان العقاد تعبيراً نقياً عن ذات نفسه لا عن غيرها من النوات ، وحققاً استطاع الرجل أن يعيد لنا مع حضورنا أمام أنفسنا . . حضورنا أمام الكون وأمام الله .

جلال العشري



أدبٌ ونقد

القناع في مسرح بيراندello

محمود سامي أحمد

ننشر هذا المقال في يوم
المسرح العالمي تحية لفن الرجل
الذي يعتبر زعيماً للمسرح
الجديد لا في إيطاليا وحدها
ولا في أوروبا كلها بل في
العالم أجمع .

● حارب بيراندلو في مسرحياته الأخلاق والمواضعات البورجوازية ، وحاول أن يشعر الناس أنهم في حاجة إلى قيم جديدة وأخلاقيات جديدة ومنطق جديد في التفكير .

● من تجربة حياة بيراندلو نشأ اهتمامه بالروح والحقيقة وصعوبة اكتشاف الحقيقة في جوانب الشخصية التي لا تثبت على حال والتي تستصعب على المعرفة في جوهرها .

● ولا يكتفى بيراندلو بمعالجة وهم الحقيقة فقط ، بل يدالج أيضاً تعدد الشخصية ، فالشخصية عند بيراندلو حل عكس الواقعيين ، ليست شخصية واحدة متعددة الجوانب بل شخصيات متعددة بالنسبة للشخص نفسه وبالنسبة للآخرين .



ل . بيراندلو

في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تصدع النظام الرأسمالي البرجوازي ، وأصبح الرجل العادي قوة لا يستهان بها ، وأصبحت مشاكله اليومية من مسائل الحياة الكبرى ، لذلك لم يكن هناك بد من أن يغير الأدب من انغلاق البورجوازية والسخرية من فضائلها التي تقوم على التزمت الأخلاق والرياء ، تقوم على عبادة الله والمال في آن واحد ، وكان الانتقال من أدب الخاصة إلى أدب الجماهير معناه الانتقال من الخيالية إلى الواقعية ، الانتقال من شرح العواطف المشبوبة الفذة التي لا يملكها إلا الصفوة من الناس إلى العواطف المألوفة التي لا تضيق عنها قلوب العاملين من الناس ، لهذا لم يعد الجمهور يهضم المسرحيات الرومانسية بما فيها من السطحية في تصوير العواطف ، والمبالغات المضحكة في تصور الدوافع ، وتكلف أسباب الصراع ، والافتعال غير المعقول في تسلسل الحوادث ، والمنطق القائم على المغالطات والتضليل والالتواء والتردد والأهواء ، وبالاختصار لم يعد هناك بد من أن تموت الرومانسية بما فيها من مواقف درامية ، وخيال مستمد من العاطفة ، وتعقيد في الحدث الدرامي ، وأخلاقيات وضعية ، ولكن ماذا يمكن أن يحل محل الرومانسية ؟ . . لا شيء إلا الواقعية ، الواقعية التي تعرض شريحة من الحياة التي يحياها الناس بما فيها من حوادث تقع كل يوم بعيداً عن الخيال الجامع والمواقف المفتعلة .

حركة القناع والوجه

وقد اتجه الكتاب والمخرجون الاتجاه الواقعي حتى أنهم أرادوا أن يكون المسرح صورة طبق الأصل من الحياة ، فهذا اندريه انطوان رائد الإخراج الواقعي في فرنسا لا يتورع عن تعليق أغنام مذبوحة يتساقط منها الدم في فصل يمثل سلخانة ، وها هم في روسيا عندما أرادوا إظهار سفينة تمخر عياب البحر أظهروا على المسرح صورة طبق الأصل

لسفينة تعلق مقدمتها وتبسط فاذا برد الماء يتساقط على الجمهور الجالس في الصفوف الأولى .

ساد هذا الاتجاه الواقعي المسرح الأوربي سيادة تامة ! ولكنه لم يستطع أن يثبت أقدامه في إيطاليا ، لقد حاول عدد من كتاب المسرح الإيطاليين تقليد مسرحيات إيسن ، ولكنهم لم يجدوا من الجمهور استجابة ، لا لأن الجمهور الروماني كان يفضل المسرح الرومانسي ، ولكن لأن طبيعة هذا الجمهور لم تكن تتواءم مع مسرح الحائط الرابع فجنود الكوميديا الفنية (كوميديا دي لارتى) كانت عميقة في إيطاليا ، والكوميديا الفنية المرتجلة بشخصياتها الثابتة وأفعيتها تتعارض تعارضاً تاماً مع واقعية الحائط الرابع .

كان لابد إذن أن يجدد الكتاب الإيطاليون طريقاً لهمد عن الرومانسية غير طريق الواقعية التي وفدت من الشمال ، وغير طريق المسرحية العاطفية التي وفدت من فرنسا كالنصر الصغير وفادة الكاميليا ، فظهرت مذاهب واتجاهات فردية تبلورت كلها في حركة (القناع والوجه) أو حركة (المرح الساخر) .

بدأت هذه الحركة بمسرحية كياريللي « القناع والوجه » والتي أطلق اسمها على الحركة كلها ، فاذا فعل كياريللي في مسرحيته هذه ؟ ... لقد حاول محاكاة المسرحية الرومانسية محاكاة هازقة إذ يعرضها عرضاً كاريكاتورياً ممسوخاً ، فشخصيات المسرحية دي تم معالجتها في إطار التعقيد الوضعي ثم يرخى لها العنان لتنتقل في عنف نحو جل هازئ لا رومانسي ، فباولو الذي يحب زوجته سافينا حباً عميقاً ، والذي يدعى التمسك بقواعد الشرف ، لا يدري ماذا يفعل إذ يعلم أن زوجته تخونه ، فقواعد الشرف تحم عليه قتلها ، وحبه الشديد لزوجته يمنعه من ذلك ، ولما كان يخشى مخزية الناس فقد أرسل زوجته في سفر بعيد وادعى أنه قتلها وألقى بجثتها في إحدى البحيرات ، ويحكم باولو ويصدر الحكم ببراءته فيعود إلى بلده عودة البطل الظافر ، ويعثر

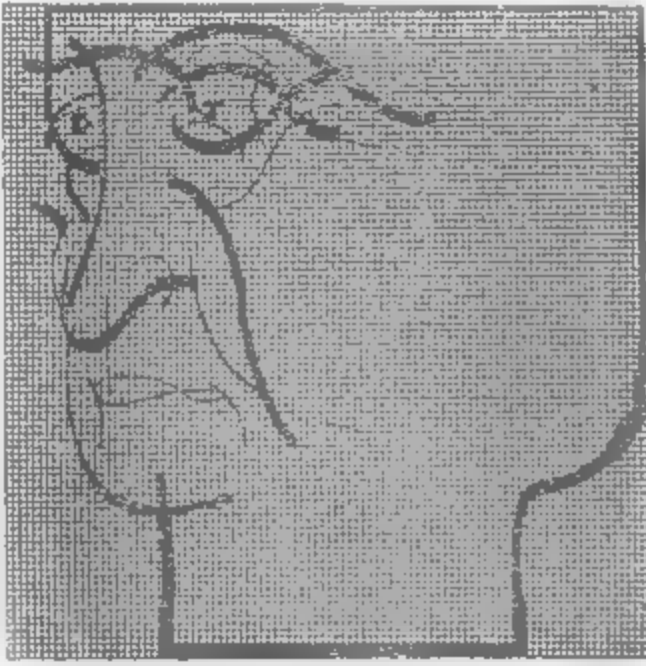
بعض الناس على دثار زوجته طافياً في البحيرة فيقرر الأهالي إقامة جناز مناسب لها ، وتسمع الزوجة بذلك ، وتعجبها فكرة تشييع جنازة نفسها فتعود ، ولكن زوجها خوفاً من اكتشاف أمره يجلسها في غرفتها ، ثم يكشف الزوج أن الحياة مستحيلة بدون زوجته وحبيته سافينا ، فينخذها زوجة مرة أخرى ضارباً بكلام الناس عرض الحائط .

وهكذا نرى أن كياريللي حاول في مسرحيته فضح المسرحية الرومانسية ونزع القناع عن أخلاقياتها الوضعية ، وكشف عن الشكل الفعل للحياة التي كانت تخفيه تحت جوانحها لا عن طريق الواقعية ، ولكن باحتفاظه بالتعقيد الكامن في الحدث التأمري وبطبيعة المواقف الدرامية التي تتصف بها المسرحيات الرومانسية ثم بالحل المسوخ الذي يلحق الهزيمة بالأخلاقيات الرومانسية ، هذا مع ملاحظة أنه استمد ملامح شخصياته من شخصيات الكوميديا الفنية .

ثورة على التقليد

في نفس هذا الوقت كان بيراندللو قصاصاً مشهوراً وروائياً نال مجداً عالياً بروايته « المرحوم ماتيا باسكال » ، ولم يكن حتى ذلك الحين قد اتجه إلى المسرح ، وإن كان قد كتب مسرحية فكاهية ذات فصل واحد أعجبت صديقاً له كما أعجبت أحد النقاد وإن لم تعرض على المسرح ، وعاد مرة أخرى إلى القصص والروايات ، ولكنه خلال الحرب العالمية الأولى اتجه إلى المسرح نهائياً وأصبح أحد كتابه المرموقين .

بدأ بيراندللو كتاباته المسرحية كجزء من حركة « القناع والوجه » وهي الحركة التي شملت المسرح الإيطالي في ذلك الوقت ، ولو أننا تتبعنا مسرحيات بيراندللو تتبعاً زمنياً لأمكننا رؤية ذلك بوضوح تام ، ففي سنة ١٩١٦ مثلت لبيرااندللو



مسرحيات « قبعة بجلجل » و « ليولا » و « فكر جيداً يا جاكومينو » ، وهى مسرحيات تشبه إلى حد بعيد مسرحية « القناع والوجه » . فهو فى هذه المسرحيات يحارب الأخلاق والمواضع البورجوازية ويحاول أن يشعر الناس أنهم فى حاجة إلى قيم جديدة وأخلاقيات جديدة ومنطق جديد لتعملها عمل النفاق والسطحية اللذين أصبحا تقليداً ميكانيكياً .

فمسرحية « قبعة بجلجل » تدور حول علاقة بين صاحب عمل وزوجة أحد موظفيه ، فإذا ما اكتشفت زوجة صاحب العمل ذلك تدبر خطة ليضبط الموظف زوجته مع رئيسه (زوجها) فى وضع شائن ، وبصدم الموظف ، لا لأنه اكتشف خيانة زوجته فقد كان يعرف ذلك وكان راضياً بأن يكون الرجل الثانى فى حياتها ، ولكنه يصدم لأنه سيضطر تحت ضغط تقاليد المجتمع إلى الانفصال عنها على الرغم من شدة حبه لها ، ولا يجد له مخرجاً إلا اللجوء إلى الكذب فيقنع الناس بأن زوجته رئيسه مجنونة ، وأن ما تقوله عن زوجته محض اختلاق لا ظل له من الحقيقة ، وهكذا تودع زوجة صاحب العمل إحدى مستشفيات الأمراض العقلية . ويعود الموظف إلى حياته الأولى راضياً بأن تظل العلاقة بين زوجته وبين صاحب العمل قائمة .

ومسرحية « ليولا » تعرض لنا علاقة بين ليولا وتوترا تنتهى بأن تحمل توترا من ليولا دون زواج ، فتذهب توترا إلى سيمون وهو كهل عاجز جنسياً وزوج للشابة الجميلة ميتا ، وتخبر توترا سيمون بما حدث لها وتعرض عليه أن ينسب الطفل إليه حتى ينقى عن نفسه تهمة العجز ، وتعجب سيمون الفكرة فينفذها ويوصى بأمواله للطفل ، وهنا يتدخل ليولا ، لا بنشر الحقيقة بين الناس . ولكن باغراء ميتا بانجاب طفل حتى لا تحرم من أموال زوجها ، وترضى ميتا وتحمل هى الأخرى من ليولا ،

ويعتقد سيمون أنه والد الطفل ، فيغير وصيته مرة أخرى ويحرم ابن توترا من الميراث .

أما مسرحية « فكر جيداً يا جاكومينو » فهى تدور حول البروفيسور توترا الذى يقرر الزواج من الفتاة الشابة ليليانا وهو انضى على وشك الإحالة إلى المعاش ، وهو بذلك يهدف إلى غرضين ، الأول أن يضطر الحكومة التى لا يحبها إلى دفع معاش لأرملته بعد موته لمدة خمسين سنة ، والثانى أن يخدم ليليانا نفسها التى حملت من عشيقها جاكومينو فطردها أهلها ، ولكنه يشترط لكى يتم هذا الزواج أن تستمر العلاقة بين ليليانا وجاكومينو كما هى بعد الزواج غير مهم بكلام الناس .

مسرح المرأة

ألا ترون أن هذه المسرحيات الثلاث تدور فى نفس الفلك الذى تدور فيه مسرحية « القناع والوجه » ؟ .

ولكن بيراندللو لا يقف ثابتاً عند هذا الحد فيخطو خطوة جديدة فى مفهوم « القناع والوجه » ، فلا يكتفى بتحطيم الأخلاقيات الرومانسية ولكنه يطور المفهوم إلى مواقف تبدى فيها شخصية ما

موافقتها على أن تلعب دورها لسبب أو لآخر ثم تجد القناع في لحظة ما شيئاً لا يمكن احتمالَه فتلقيه عن وجهها لتبدو عارية . ونخير مثل هذا المفهوم مسرحيتا « لذة الأمانة » و « لعبة الأدوار » .

ومسرحية « لذة الأمانة » يضطر فيها بالدوفينو الرجل المفلس إلى الزواج من أجاتا سيدة المجتمع لتنسب إليه طفلها الذي حملته من عشيق متزوج . ويلعب بالدوفينو دوره بمنتهى الأمانة . ولكنه عندما يحس بحب أجاتا له وبحبها لها يقرر الاقلاع عن الاستمرار في لعب دوره إذ لم يستطع أن يتحمل قناع اللامبالاة ، ولكن أجاتا ترك حياتها القديمة وتبدأ معه حياة جديدة بعيداً عن مجتمعيها الراقى . وهي نهاية سعيدة قلما نجدها في مسرحيات بيراندللو .

ومسرحية « لعبة الأدوار » (ترجمت في سلسلة روائع المسرح العالمى باسم قواعد المباراة) تدور حول رجل انفصل عن زوجته وتركها لعشيقها ، وعندما يمين أحد الشبان هذه الزوجة وتأتى إلى زوجها ثائرة تطلب منه أن يثار لشرفها ويطلبه للمبارزة يوافق ويتحدد موعد المباراة ولكنه عندما

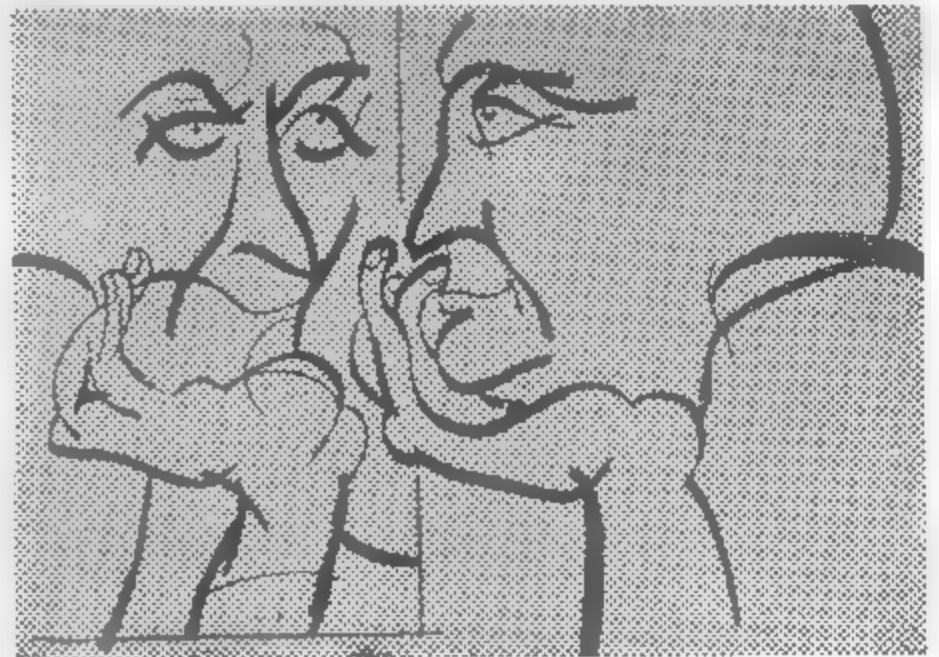
يحين هذا الموعد يطلب من العشيق أن يذهب هو للمبارزة فهو الزوج الفعلى .

ثم يتطور بيراندللو مرة أخرى بفكرة القناع إلى الموقف الذى تساق فيه شخصية ما إلى إدراك أنها كانت تلعب دوراً حيث يسقط القناع فجأة فتضطر إلى بحث هذه الحقيقة التى رفعت عنها الأستار حتى لقد سمي هذا اللون من مسرحيات بيراندللو بمسرح المرأة . وفي هذا يقول بيراندللو :

عندما يحيا إنسان ما ، فهو يحيا ولا يرى نفسه ، حسن ، ضع أمامه مرآة واجعله يرى نفسه في خلال عملية الحياة ، نجده إما أن يدهش لمظهره المرسوم أمامه ، أو يشيح بنظرة بعيداً حتى لا يرى نفسه ، أو يبصق على صورته بدافع من الاشمئزاز ، أو يحكم قبضته ليحطمها ، وغلاصة الأمر ينشأ نوع من الأزمة ، وتلك الأزمة هي مسرحى .

وتبدو هذه الفكرة واضحة في مسرحيتي « كل شئ على ما يرام » و « هنرى الرابع » .

ففي مسرحية « كل شئ على ما يرام » نجد مارتينو لورى وهو يعتقد اعتقاداً تاماً بأن بالما ابنته من زوجته المتوفاة التى كان يؤمن بأنها أظهر من قديسة . في حين أنها ابنة عشيق زوجته مانفرونى ،



وكان الجميع بما فهم بالما يعرفون الحقيقة إلا هو ، لذلك كانوا يعاملونه باحتقار . فلما ووجه بالحقيقة وسقط القناع أفكر في الانتقام من مافروني ، ولكنه يرفض الفكرة . ويستمر على الوضع الذي كان عليه سابقاً ويعاملي بالما كائنته ولكن من وعي كامل بما يفعل .

وفي مسرحية « هنري الرابع » بين البطل ويظن نفسه هنري الرابع ولكنه يشفي من جنونه ، وكان المفروض أن يعود إلى حياته العادية . ولكنه يستمر في تمثيل دوره خصوصاً بعد أن يقتل منافسه ، وهكذا نرى أنه مضطر إلى إحكام القناع على وجهه . وتتميل دور المهنون خوفاً من القانون على العكس من مارتينو لوري الذي استمر في تمثيل دوره عن رضا ودون اضطراب .

• • •

ولكن بيراندللو لم يكن مشغولاً فقط بالقناع والوجه وأساليب التنكر الواعية للإسنان ، بل كان مشغولاً أيضاً بالتفكير في انعكاس لما مر به من تجارب الحياة ، فهذه زوجته يقتلها الجنون ولا تغفل تهمة بالخيانة ، وقد حاول أن ينفي عن نفسه هذه التهمة ولجأ إلى كل الطرق حتى لقد سمح لها ألا تعطيه من راتبه سوى ما يسمح له بإقتناء المجائر ودفع أجر الترام ، كالم يكن يغادر البيت إلا نادراً . ولكن كل محاولاته فشلت فشلاً تاماً . وأصرت هي على فكرتها الثابتة . بل أصبحت تعتقد أنها مراقبة ومكروهة ومضطهدة حتى من أولادها . وأنهم جميعاً اتفقوا على أن يسموا لما يسم في الطعام أو الشراب . وسادت معاملتها لابنتها إلى الدرجة التي دفعت الفتاة إلى الانتحار ، ولما أخذت من الموت لجأت إلى أحد الأديرة . وفي ذلك يقول بيراندللو :

كانت ترائي على هذه الصورة . وإذن ظن

أنتج في أن أنتزع هذه الصورة منها ، وإذا كانت تنكر حقيقة الأمور ، وإذا كان لا فائدة من أن يبيها للره كل حياته ، فما الحل ؟

أنا عندها لست أنا ، بل آخر ، أنا شخص آخر يستطيع الكذب ، يستطيع الخداع . ويستطيع أن يؤخذ في الخفاء وبلا حجب ، يستطيع أن ينقص من قدره وأن يعيش في العار . أليس كذلك ؟ . .

إذن تنأى الحقيقة من حقيقتي ، سفيها وحقيقتي . ولا يمكن أن أنتج نفسي بأن ارتكبت ما تنفي ارتكبه ، وأن تنكرت لساناً أفكر فيه ، وأن شخص آخر ، وأن شخص غير أمين كما تراني يختلف عن كل الأشخاص .

وهذا المعنى نفسه نجده قد جاء على لسان الأب في مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » فهو يقول :

الأب : ولكن ألا ترين أن هذة البلاء في الكلام ؟ كل واحد منا لديه عالم كامل في نفسه ، وكل واحد منا له عالمه الخاص ! فكيف يفهم بعضنا بعضاً أنها السادة إذا كنت أضع في كلماتي التي أقولها معاني ولهم الأشياء كما أفهمها في عالمي أنا . يوماً يفترض من يستمع إلى أن كلماتي لها المعاني والقيم الخاصة بعالمه هو ، نحن نظن أننا سوف نتقابل ، والواقع أننا لن نتقابل أبداً .

الوهم والحقيقة

ومن هنا ، من تجربة حياته ، نشأ اهتمام بالوهم والحقيقة وصورة اكتشاف الحقيقة في جوانب الشخصية التي لا تثبت على حال والتي تتغير على المدة في جوهرها . وهذه النظرة هي التي ظهرت بوضوح في قصة أعماله « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » و « هنري الرابع » . وهي نظرة كانت تراوده من قبل أن يكتب للمسرح حتى لقد ظهرت كأشدها ما تكون وضوحاً في مسرحية



من مسرحياته الأولى وهى مسرحية « أنت على حق (ما دمت ترى ذلك) » والى ترجمت فى مجلة المسرح باسم « حسب تقديرك » وفى كل هذه المسرحيات يتردد دائماً السؤال الأبدى : أين الحقيقة وأين الخيال ؟ أين الواقع وأين الوهم ؟ وهو سؤال يظل معلقاً دون جواب ، مسرحية « أنت على حق (ما دمت ترى ذلك) » تعرض مأساة أسرة تتكون من زوج (السيد بنزا) وزوجته (السيدة بنزا) وحياته (السيدة فرولا) : يعتقد الزوج أن زوجته الأولى ابنة السيدة فرولا قد ماتت وأن التى تعيش معه الآن زوجة ثانية ، فى حين تعتقد حياته السيدة فرولا أن الزوجة الحالية هى ابنتها : وأن الزوج يعيش فى جو من الوهم إذ يتوهم أن زوجته ماتت . وقد اضطر أدل الزوجة إلى تزويجه منها مرة ثانية على زعم أنها زوجة جديدة ، ويبدل بيراندلو مجهوداً جباراً يعادل بين التفسيرين معادلة سوية ، وقد نظن أحياناً أننا بسبيل الوصول إلى حل اللغز وخاصة عندما يثور الزوج على حياته محاولاً إقناعها ، خلافاً لما سبق له الإفضاء به ، من أن زوجته ليست ابنتها . ولكنها ما تكاد تغادر الغرفة حتى يتبخر غضب

الزوج ويخبر الحاضرين أنه كان يمثل أمام حياته دور الغاضب ليؤيد ما انطبع فى ذهنها من أمرجنونه . وحين تشتد لفة أهل البلد لمعرفة الحقيقة لا يجدون بداً من استدعاء الزوجة لمعرفة الحقيقة منها ، وهنا نعتقد أننا سنصل فعلاً إلى حقيقة الأمر ونستمع بأعصاب مشدودة إلى هذا الحوار :

المحافظ : ... ولكننا نريد فقط أن نقول لنا . . .

السيدة بنزا : ماذا ؟ الحقيقة ؟ الحقيقة فى حد ذاتها هى أنى ، فعلاً ، ابنة السيدة فرولا .

الجميع : (يتنهدون فى ارتياح) آه !

السيدة بنزا : (فى الحال) وزوجة السيد بنزا الثانية .

الجميع : (فى دهشة وخيبة أمل) أوه ، وكيف ؟

السيدة بنزا : (فى الحال) نعم ، أما بالنسبة لنفسى فلا أحد ! لا أحد . . .

المحافظ : أوه . لا : بالنسبة لنفسك يا سيدتى

إما أن تكونى هذه أو تلك . واحدة

أو الأخرى !

السيدة بنزا : لا يا حضرات السادة ، بالنسبة لنفسى

أنا ما يعتقد أنه الآخرون .

لازى : هاكم يا حضرات السادة كيف تتكلم
الحقيقة ! هاهاهاها !

وفى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن
مؤلف » تقترح ست شخصيات المسرح وترجو من
مدير المسرح أن يدها على مؤلف ليتم خلقها فالمؤلف
الذى خلقها لم يستطع أن يضعها فى عالم الفن وهكذا
قطعت بها السبل ، وتعرض الشخصيات قصتها
ويحاول مدير المسرح أن ينفذ هذه القصة على المسرح
عن طريق ممثليه ، وتختلط الحقيقة بالوهم حتى نصل
إلى اللحظة التى يقتل فيها الغلام وهو أحد الشخصيات
الست برصاصة طائشة .

ولا يكتفى بيراندلو فى مسرحيته هذه بمعالجة وهم
الحقيقة فقط بل يعالج أيضاً تعدد الشخصية ،
فالشخصية عند بيراندلو . . . - عكس الواقعيين -
ليست شخصية واحدة متعددة الجوانب بل
شخصيات متعددة بالنسبة للشخص نفسه وبالنسبة
للآخرين . انظر إلى قول الأب :

الأب : إن مأساتى يا سادة تتلخص فى هذا الشيء
بالذات . . . إن مأساتى فى الإحساس بأنى
وبأن كلامنا ، يرى ويعتقد أنه واحد فقط
ولكن هذا ليس صحيحاً . إن كل واحد
منا له شخصيات متعددة ، نعم ،
شخصيات متعددة بعدد الإمكانات التى
تكن فىنا ، فبالنسبة للبعض يكون كل
منا شخصاً واحداً ، وبالنسبة للآخرين
يكون شخصاً آخر يختلف عن ذلك تماماً ،
نحن دائماً نتوهم أننا شخص واحد بالنسبة
للجميع . . . وهذا الشخص دائماً لا يتغير
. . . إننا نعتقد أن هذا الشخص يظل كما
هو عندما يفعل أى شئ ، ولكن هذا
ليس صحيحاً على الإطلاق ! ومن الممكن
أن نرى ذلك فى غاية الوضوح ، عندما
نتلبس لسوء الحظ بجريرة أدت بنا إلى

ظروف سيئه ، فنجد أنفسنا كأننا لم نكن
هناك بكليتنا عندما فعلنا ذلك ، وإنه من
الظلم والقسوة أن يصدر علينا الحكم على
ما فعلناه فى هذه اللحظة فقط . . . أن نبقي
معلقين هكذا طوال العمر . . . كأن
حياتنا قد تلخصت فى هذا الخطأ وحده .
والآن هل تفهمون غدر هذه الفتاة ؟ لقد
فاجأتنى أفعل شيئاً كان من الواجب ألا
أفعله معها على الإطلاق ، لقد كشفت
فى شخصيتى جانباً كان يجب ألا يوجد
بالنسبة لها ، وهى الآن تحاول أن تربطنى
بحقيقة لم أتوقع يوماً ما أن تكون لها صلة
بها . . . تلك الحقيقة التى تكمن فى لحظة
خاطفة محزنة من لحظات حياتى !

وهذا الكلام الذى جاء على لسان الأب فى
الواقع ليس إلا موضوع مسرحيته « السيدة مورلى ،
واحد اثنين » ، فالسيدة مورلى فى هذه المسرحية
تبدو مع زوجها ، زوجة مخلصه عطوفاً جذابة
فى حين تبدو أمام عشيقها هادئة متواضعة تمر
أمامه ولا يراها، فهى أمام كل من الزوج والعشيق
شخصية مختلفة .

ونعود إلى مسرحية « ست شخصيات تبحث
عن مؤلف » مرة أخرى ، فإن بيراندلو فى هذه
المسرحية إلى جانب عرض فكرته عن الحقيقة والوهم
وعن تعدد الشخصية ، يعرض لمشكلات كثيرة
تتعلق بأساليب الكتابة المسرحية والإخراج والتثيل ،
فهناك مشكلة العلاقة بين الشخصية التى يخلقها
المؤلف وبين تجسيدها على خشبة المسرح عن طريق
التثيل ، وهناك مشكلة تصوير الواقع على المسرح
وإلى أى حد تسمح المسرحية بذلك من ناحية
الأحداث والحوار .

وقد حاول براندللو أن يتفد فكرته هذه عن الإخراج والتمثيل عملياً فأقام سنة ١٩٢٢ مسرحاً في روما ، وكان يشترك اشتراكاً فعلياً مع المخرج في إبراز الدراما على المسرح عاقداً النية على تطوير الأسلوب التمثيلي ووضع إطار ووضعي للارتجال يسهم به في تحقيق جوهر مسرحياته ، ولكن مسرحه أخفق مالياً وانقضى الأمل في إقامة هذا الإطار الوضعي .

من هذا كله نرى أن براندللو كان متأثراً تأثراً واضحاً بالكوميديا الفنية التي يرتجل فيها الممثلون الحوار بعد أن يكتب لهم المؤلف ملخصاً للمواد ، ولهذا نلاحظ أن مسرحياته في جوهرها إن هي إلا صورة متطورة من الكوميديا الفنية ، فهي تعتمد بشكل مطلق في أدائها التمثيلي على طريقة قائمة على مواصفات أسلوبية وعلى تحقيق ماهر لخاصية الدمي سواء في مجال الشخصيات أو الحدث .

محمود سامي أحمد

سينا صمويل بيكيت :

بيكيت ، يونسكو ، بنتر أسماء أصبحت تشكل خطورة لها أثرها على شهرة أنطونيوني وبرجيان وغيرهما في عالم السينا .

فقد اجتمعوا في فيلم واحد يستمر عرضه ساعة ونصف ساعة وينقسم إلى ثلاثة فقرات متباينة . تحيل كل منهم الجزء الخاص به دون أن يعرف جزأى الاثنين الآخرين ، وعلى الرغم من ذلك جاءت رموزهم متقاربة ومتشابهة . فقد تمثلت رؤيا بيكيت في « عين إنسان » ورؤيا يونسكو في « بيضة دجاجة » ورؤيا بنتر في « صندوق صغير » وكلها رؤى خالية من الموضوع .

سيجرى تصوير الجزء الخاص ببنتر في إنجلترا ، والجزء الخاص بيونسكو سيصور في كاليفورنيا ، هذا في الوقت الذي تم فيه تصوير سيناريو بيكيت .

وسيناريو بيكيت يستمر عرضه ٢٢ دقيقة وهو عبارة عن فيلم صامت ليس فيه إلا حركة صوتية واحدة « مجرد حركة ، يحدثها شخص معصوب العينين ، وحيد » يفعل أشياء غريبة ويأتى أفعالا

غير طبيعية وليس لها دلالة على الإطلاق ؛ ينظر في المرأة ويحمن النظر في بعض الصور ثم يمزقها ويمسك بقفص العصافير ثم يلقي به إلى الأرض . . . يؤدي هذا الدور الممثل السينائي بوستور كيتون .

في هذا السيناريو تتحول الكاميرا لأول مرة في تاريخ السينا إلى شخصية سينائية حيث يوظفها بيكيت وظيفته مفارقة للمهمة التي كانت تقوم بها من قبل ، والسيناريو يسمى « فيلم » وهو فيلم يفتح نوافذ جديدة على عالم السينا التي لا يكتفى بيكيت بفزوها ، وإنما يتكلم هذه الأيام عن المسرح « السريو فونيك » أو المسرح ذو الصوت المجهم . . إن ما يهمه هو أن يفعل شيئاً جديداً ويداوم على عمل الجديد وتقديمه في صورة مبتكرة ، لا رغبة في نفت الأنظار ولكن تمسحاً مع طبيعة الأمور وروح العصر .

وهكذا فإن أسماء أنطونيوني وبرجيان وغيرهما من مشاهير رجال صناعة السينا لن تحظى بالاهتمام الذي كانت تحظى به قبل أن توضع بجوارها أسماء بنتر ويونسكو وبيكيت وغيرهم من نجوم السينا الجدد .



الفكر التشكيلي في بينالي الاسكندرية

دكتور رمزي مصطفى

● إن عرض إنتاج هذه البلاد من الفنون التشكيلية هو تعريف بوجهات النظر الفكرية والفنية في وقتنا المعاصر ، في هذا الجزء الحيوي من العالم الذي نعيش فيه .

● العالم اليوم نتيجة لأبحاث التكنولوجيا العويصة ونتائج العلمية الباهرة ، يشعر أفرادها بمزج وانفصال « وبنوع من الأسى الداخلي الذي يظهر من حين لآخر ، فيما ينتج من أعمال في مضمار الفنون .

● الفن بطبيعته لا يتم إلا بالتفاعل بين العمل الفني وبين المشاهد له ، أي أن ما ينتجه الإنسان سائب لا يتم أثره إلا بالمشاهد ، أي بالطرف الموجب .

« الألفي » جائزة أولى تحت الفنان عمر النجدي



الإسكندرية والمرتبطة معها بماء البحر الأبيض المتوسط .

والبينالي الحالي يشمل أعمالاً لعدد كبير من ذوى الشهرة العالمية في مضمار الفنون التشكيلية ، ويشمل أيضاً أعمالاً لشبان جدد يخطون أولى خطوات الشهرة بإنتاج فريد جديد .

سيادة المذهب التعبيري

وإذا كانت التعبيرية قد سادت الأدب منذ بداية القرن العشرين ، فهي أيضاً قد طفرت بالفنون التشكيلية طفرة واضحة قوية ، وأثرت بشكل يكاد يكون قاطعاً في تحديد الانتاج الفني التشكيلي بنوعين لكل منهما دروب كثيرة : النوع الأول مرتبط بالشكل أى بالواقع والطبيعة ، والثاني مرتبط بالمضمون الداخلى للشكل دون الارتباط بالواقع أو الطبيعة . وظهرت للنوع الأول أعمال سميت بالوحشية والتكيفية والدادية والسريالية والأتوماتيكية . أما النوع الثاني فظهرت له أعمال تجريدية هندسية أو تجريدية تعبيرية .

أما الآن فهناك محاولات عديدة للخروج من هذين القسمين التعبيري . وإحدى هذه المحاولات تعتمد على استعمال عنصر الرؤية والحداح وسيلة للتعبير ويعرف باسم « أوب أرت » ومحاولة أخرى للربط بين الشكل والمضمون في مكان واحد ، باعتبار أنه لا شكل دون مضمون ولا مضمون دون شكل : وأن كلا منهما موجود مع الآخر في وقت واحد ومكان واحد . أى بالجمع بين التجريد والواقع في عمل واحد .

وبينالي الإسكندرية الحالي يقدم عرضاً شيقاً لمتاحف المدارس الفنية في نطاق المدرسة التعبيرية مما يؤكد صدق القول بأن الفن كالهواء لا مكان له ولا حدود .

والمالم اليوم نتيجة لأبحاثه التكنولوجية الموهبة ونتائج العملية الباهرة يشمر أفرادها بمزلة

احتلت مدينة الإسكندرية في قديم الزمان مكانة مرموقة بين بلدان البحر الأبيض المتوسط بحيث كانت منارة للعلم والفن ، ومنبعاً لكل فكر جديد ، وتأكدت علاقاتها الفكرية والثقافية بهذه البلدان منذ الرومان وازدهرت في العصور الإسلامية .

والإسكندرية تحاول الآن استرداد مكانتها السابقة من طريق الفن باعتباره نموذجاً حياً للفكر والثقافة ، وباعتباره أرق أنواع الإنتاج الإنساني .

فكرة البينالي

وتحقيقاً لهدف الجمع بين بلاد البحر الأبيض المتوسط أنشأت مدينة الإسكندرية منذ عام ١٩٥٩ معرضاً جامعاً لفنون هذه البلاد ، بquam كل عامين بالمدينة ويطلق عليه اسم « بينالي الإسكندرية » . والآن تزدان قاعات متحف الفنون الجميلة لبلدية الإسكندرية بالبينالي السادس ، الذي اشتركت فيه كل من ألبانيا وأسبانيا وإيطاليا وفرنسا ولبنان ويوجسلافيا واليونان والجمهورية العربية المتحدة .

والبينالي بصفة عامة عامل قوى في توثيق الروابط الفكرية والثقافية بين البلاد المشتركة فيه . إن عرض إنتاج أبناء هذه البلاد من الفنون التشكيلية ، هو تعريف بوجهات النظر الفكرية والفنية في وقتنا المعاصر ، في هذا الجزء الحيوى من المالم الذى نعيش فيه . والفنون التشكيلية إنتاج إنسانى يمتاز بذاتية الفنان ، أى بذاتية فكره وثقافته ، وفي الوقت نفسه يمتاز بالجماعية . أى أنه خلاصة ذاتية الفنان النابعة من مجتمعه وبيئته . وبذلك يكون إنتاج الفنان معبراً — إن صح القول — عن حضارته ، وبذلك أيضاً يكون جمع هذه الحضارات المختلفة في مكان واحد وعرضه لأبناء الجمهورية العربية عملاً جاداً في التعريف بالصورة الحقيقية لهذه البلاد المطلة على مدينة

وانفصال « وبتنوع من الأسى الداخلى الذى يظهر من حين لأخر فيما ينتج من أعمال في مضمار الفنون . فالسريالية بأحلامها العجيبة الغريبة ، واللامعقول بالجمع بين الواقع مع غير الواقع ، كلها أساليب تؤكد الصراع القائم في نفس الإنسان المعاصر ، ومحاولته الهروب من عالمه إلى عالم يبينه هو بذاته . فتارة ينجح بخلق الحلم كاملاً ، وتارة يجمع بين الحلم والواقع في وقت واحد .

الجائزة الأولى في التصوير

ولعل الجائزة الأولى والثانية في التصوير تؤكد مدى تطور الأساليب الفنية المعاصرة . فالجائزة الأولى في التصوير نالها الفنان « لويز جارسيا » من مواليد مدينة سبستيان بأسبانيا . وأعمال المارنسين بالقسم الأسباني تؤكد تراث أسبانيا العربي القديم ، وحضارتها الأوروبية اللاحقة والمعاصرة . ومما تفخر به أسبانيا أنها أخرجت للعالم كبار فنانيه التشكيليين المعاصرين أمثال بيكاسو ودالى وميرو وغيرهم ممن تحمل أعمالهم رحيق جبال الأندلس وأشراقه الحمراء (الحمراء) الحارة المزهرة .

والمشاهد لأعمال جارسيا يجد خليطاً من سحر الشرق وغموض الغرب ، أى خليطاً من حرارة زهور الشمس المشرقة وانسلاطة أرضه ، وجبال الغرب الطبيعي بخضراته الدائمة وجباله ووديانه .

فلوحة المهرج « الفائزة بالجائزة الأولى تمتاز بتكوين فريد وجديد ، فهي ذات كتلة براققة الألوان والملمس ، تبدأ من منتصف اللوحة وتميل إلى شامالها دون تفرع في اليمين ، وكأنها سلسلة جبال ترتفع مغطاة بزهور براققة ، في فراغ لانها في ذؤودة غامضة .

ويتيح هذا النوع للمشاهد فرصة الانتقال إلى عالم جديد يجد فيه ما يحققه خياله وفقاً لهذه الأشكال الموجودة في يمين اللوحة . ويستعين الرسام جارسيا بالأقنعة لإخفاء الصورة الحقيقية لشخصياته . وفي هذا ارتباط بقناع المهرج في « كوميديا الفن » الإيطالية الذي كان يستعمله المهرج ليخفى به وجهه

الحقيقي تاركاً للمتفرج أن يطرح على هذا القناع ما يشاء من صور تناسب مع الحوار والحركة . ولم يكتف جارسيا بقناع المهرج في إخفاء شخصيته بل ألبسه قفازاً من نفس لون القناع تأكيداً وإمعاناً في التشكر ، حتى لا يترك بصمات أصابعه التي تدل عليه دون غيره من الناس . واكتفى الفنان بلباس المهرج القناع ، وترك بقية أشخاص اللوحة عراة الوجه دون أقنعة . وهكذا ظهرت الفتيات عاريات الوجه محدودات الشخصية ذوات جمال صارخ .

واللوحة ذات تكوين بديع فريد في نوعه فالبرغم في تجمع الوحدات على يمين اللوحة ، إلا أن المساحة الكبيرة الداكنة على اليسار تجعل منها حقلاً صالحاً لغرس مثل هذه الزهور الآدمية . واللوحة ذات ألوان صارخة قوية دافئة براققة ، تحمل معاني الجنس والإثارة والدفع والحرارة ، وتؤكد ما لعرائس الليل من سحر وجمال ، وكأن المهرج يقول بخبث ودهاء هؤلاء الفاتنات سيقدمن لكم هذه البيلة المنعة والفن والسعادة والجمال . ويمكن القول بأن لوحات الفنان جارسيا تعبيرية الجلور ، وأنها تمت إلى السريالية في فكرها العام . وتكاد تكون لوحاته صورة حلم هادئ جميل براق في ليل طويل داس . وهكذا فإن جارسيا يتجه نحو التجريد ، ويتجه رويداً نحو المضمون دون الشكل بالرغم من محاولته الجمع بين الاثنين معاً ، أى أنه يحاول إيجاد قصة داخل قصة ، وهو أسلوب تأكدت جنوره في الجائزة الثانية بالقسم الفرنسي .

الجائزة الثانية في التصوير

والجائزة الثانية في التصوير نالها الفنان الفرنسي أرنال فرنسوا المولود بمدينة لافاليت بمقاطعة « فار » الفرنسية عام ١٩٢٤ على لوحته « شكل سلبي » . ولعل الاسم الذي اختاره الفنان يوحي بما في اللوحة من فكر وثقافة . فالتعامل لا يتم إلا بين قطبين

سالب وموجب . والفن بطبيعته لا يتم إلا بالتفاعل بين العمل الفني وبين المشاهد له . أى أن ما ينتجه الإنسان سالب لا يتم أثره إلا بالمشاهد أى بالطرف الموجب .

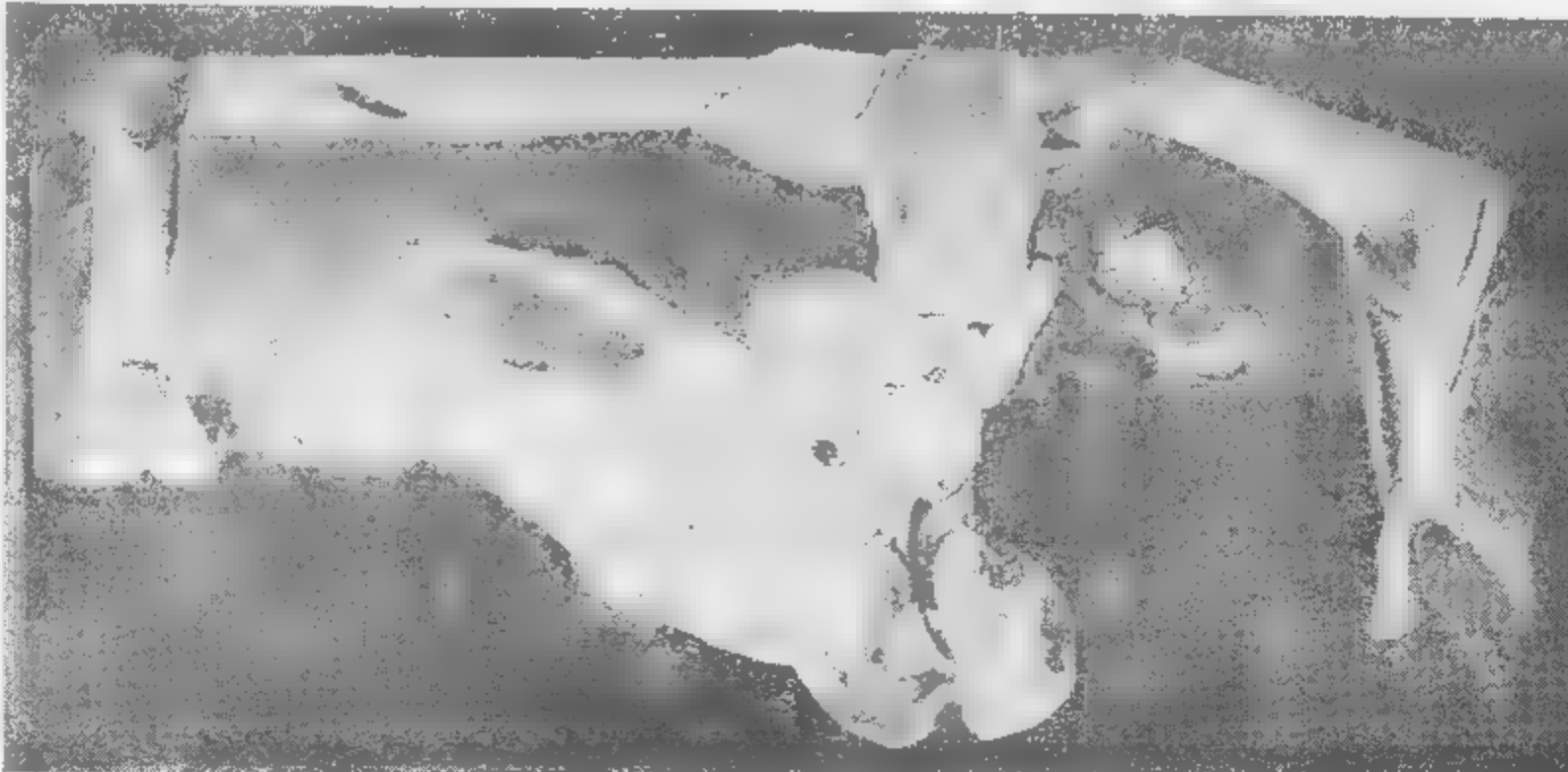
وهكذا فهو صادق في اختيار اسم لوحته : بل إن هذا الاسم صالح لأى عمل فني يمت إلى الأعمال التجريدية دون التشخيصية ، حيث يتم التفاعل بين الموجب والسالب بالشكل الذى يرتضيه الاثنان دون فرض من أحد الطرفين .

ولوحة الفنان أرنال تجريدية الأسلوب ، ذات أرضية داكنة اللون أقرب إلى السواد المهمم اللانهاى ، ولقد فتح في هذا الفراغ فتحة مستطيلة الشكل حددت أطرافها باللون الأبيض الذى اندفعت منه لمسة بيضاء على هذا الفراغ تؤكد إحساس وإدراك الفنان بالحركة والإيقاع . وهى تجعل نمو هذا الفراغ الجديد داخل الفراغ الداكن الأصلى أمراً طبيعياً ،

بل أمراً حتمياً . واستطاع الفنان أن يملأ هذا الفراغ الجديد بألوان وخطوط جعلت منه صورة تعبيرية لحلم طويل في منظر طبيعي أفقه بعيد : وسماؤه حمراء تطل على محيط هادئ أزرق .

وهكذا فاللوحة في مجملها لوحة داخل لوحة أى مسرحية داخل المسرحية كما فعل شكسبير في مسرحية « هاملت » . وكما فعل برانديلو في مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » . وإذا كان الاعتقاد بأن الحياة على سطح الأرض صورة داخل صورة الحياة العامة للكون كله ، وأن حياة الإنسان الواحد صورة داخل حياة الإنسانية عامة ، وأن حياة الإنسان الداخلية صورة داخل حياته العامة وهكذا ، فإن ما يقدمه الفنان الفرنسي أرنال يعتبر عملاً فنياً مبنياً على أساس كبير من الثقافة

« النور » جائزة ثانية تصوير
للفنان الايطالى جيانيتو فييسكى؟



والفكر ، ومعبراً تعبيراً صادقاً عن سر من أسرار هذا الكون ، حيث إن كل شيء بداخله شيء آخر له نفس مميزاته وصفاته ونفس شكله ومضمونه .

والقسم الفرنسي بأكمله يؤكد التجريد في الفن ، ويؤكد ثقافة فكرية عامة تشع من كل معروضاته . ويؤكد أن هناك تجانس فكري بين كل المعارضين . ويعتبر بعد هذا كله أنجح الأقسام المشتركة في البينالي في القدرة على إيضاح الثقافة والفكر المعاصر .

فهو يمتاز بشموله ما بعد الأربعينيات من فكر دون الارتداد إلى أوائل القرن العشرين ، بل إنه يؤكد ذاتية فرنسا في طريقها إلى الأمام بتيار فكري واحد .

الجائزة الثالثة في التصوير

والجائزة الثالثة في التصوير نالها الفنان الإيطالي فيبسي جيانيتو من مواليد مدينة زونيو بمقاطعة برجامو في عام ١٩٢١ . واللوحة نموذج للمدرسة السريالية . فهي تمثل حلماً لكارثة

موت نتيجة إحدى وسائل النقل الحديثة كالعربة أو الطائرة . وذات رأس ثور يحاكي وجه طائرة بأجنحتها الممتدة في أقدامه وكأنها تجنح على جثث مطروحة على أرضية رمادية اللون .

وإذا كان بيكاسو قد استعمل الثور في رسومه فتعبير عن الحيوانية والوحشية والجنس والقوة والدمار فإن جيانيتو يستعمله في أغلب إنتاجه . وتمتاز اللوحة الفائزة بشغافية اللون ووضوح الشكل والمقدرة الزكية في رسم الوحدات ، واستخلاص الخطوط اللازمة والأساسية في إنلهاار أسلوبه السريالي.

وإذا كان اللون الأبيض الرصاصي والمزرق والمصفر هو اللون السائد في مجموعة ألوان اللوحة ، فإن اللوحة تكاد تكون ممتلئة بعدة ألوان نظراً لتعدد درجات كل لون اختاره جيانيتو في لوحته ، ولا شك أن هذا نوع من الاقتدار في إيجاد صورة



« تكوين » جائزة أولى رسم
للفنان الفرنسي اصقيف موريس

ملونة كاملة بعدد قليل من الألوان مع الاحتفاظ بالشفافية ووضوح الشكل .

ونال أيضاً الفنان اليوغسلافى هيجيد وسيتش كرمته جائزة فى التصوير على لوحته « فوق نهر درافا » التى تمثل عائلة على مركب ومعهم بهائمهم .
وهى ذات تفكير سريالى زخرفى الخط والتكوين واللون .

ومعروضات يوغسلافيا بصفة عامة خليط من كل المدارس الفنية . فهى تقدم أعمالا تسير أحدث الأساليب الفنية فى العالم الغربى حيث نستطيع مشاهدة أعمال من البوب أرت (أى الفن الجماهيرى) ومن الأوب أرت (أى الفن البصرى) وأعمال من التجريدية التعبيرية والهندسية وأعمال من السريالية وغيرها من المدارس الفنية العديدة المعاصرة .

ومن المؤكد والواضح أن الفنانين اليوغسلافين يتمتعون بمهارة حرفية فائقة ، وإنهم ينالون رعاية كبيرة من دولتهم وأنهم يعيشون فى رفد وتمتع .

جائزة النحت الأولى

أما جائزة النحت الأولى فقد نالها الفنان بودينى فلوريانو المولود بمدينة جيمونيو فاريز بإيطاليا عام ١٩٣٣ على تمثاله « نساء » .

والتمثال لسيدتين رشيقتين تسيران جنباً إلى جنب فى خفة وجمال واستطالة فى جسميهما مما رقق الكتلة وخفف من حدة الشكل وأضاف تأثيرية فى الشكل العام للتمثال . وكان اهتمام الفنان بالرءوس والتفاضى عن الأذرع والاكتفاء بالتكوين العام وإيجاد الحركة ، سبباً أساسياً فى نجاح القطعة كعمل فنى له أسلوبه المميز . فبالرغم من أن السيدتين تسيران جنباً إلى جنب إلا أنهما متباعدتان وكل منهما يتحدث فى واد وكل منهما يرتدى ما يشاء ليكمل به شخصيته محاولة البعد عن زميلتها دون جدوى .

والتمثال تعبير صادق عما ينتاب العالم الآن من مظاهر المزلة والخيرة والخوف والقلق .

وتتميزت معروضات اليونان بطابع بيئى معاصر



« نساء » جائزة أولى نحت
للفنان الايطالى بودينى فلوريانو

عدد من الأعمال التي اعتمدت على الكتابات
والزخارف العربية أساساً في تكوينها التشكيلي.

جناحنا في البيئنا

وأعمال القسم المصري بالمعرض زائفة هي
الأخرى بالأساليب المتعددة ، مما يؤكد عدم وجود
تيار فكري في الإنتاج التشكيلي برغم وجوده في
غيره من الإنتاج الفني .

التصوير

والاستعانة بالفنون المصرية القديمة كمصدر
للتأثر في إنتاجنا المعاصر له دلالة قوية على صدق
ارتباط الفنان المصري المعاصر ببيئته وتراثه .

ولا شك أن رسم عيسى سيحاول أن يجد في حياة
الإسكندرية قديمها وحديثها ومآصرها ما يثرى به
فنه وإنتاجه . ولا سيما أن الفنان الإسكندري محمود
سيد قد سبق له أن سجل أعمالاً نادرة
في الفكر والتشكيل واللون لحياة الإسكندرية .

النحت

ونال الفنان عمر النجدي جائزة النحت الأول
على تمثاله « الأنثى » وهو يمتاز برشاقة وحياة
مفرطة . والتمثال مصنوع من قطع
الحديد المصمتة والمطروقة والملمومة مما يؤكد
جهد الفنان في بنائه لأعماله قطعة قطعة .
ويشارك عمر النجدي بأعمال من الحفر تمتاز
بمقدرة فائقة في التكوين واختيار اللون . وهي ذات
أسلوب ديناميكي تعبيرى .

الحفر

ونال الفنان صالح رضا جائزة الحفر الأول
على لوحته « شخصان » وتتميز بمقدرة فائقة في
التكوين ، أي أنها ذات أسلوب معماري الشكل
وشعبي الجذور . كما أنها ذات مهارة تقنية عظيمة .
ويشاهد نفس هذا الأسلوب المعاصر في أعمال صالح
من النحت المعروضة بالمعرض . فهو يحاول أن يجمع
بين جمال الشكل وفكرية المضمون .
وقد نال الفنان عبد الهادي الجزار الجائزة الثانية
للتصوير وهو يمتاز بسريالية الأسلوب حيث تقدم

وتراث قديم ما زالت جذوره حية تريد الماء لتنمو
من جديد . فأعمال كريستوس كاراس تمتاز
بشموخ إغريقي عريق . إذ تؤكد أن هذه الجبال
بقممها العالية الشاهقة ما هي إلا أشخاص تتصارع
لتعيش . ولوحته « أشخاص في الحديقة » ذات
الأرضية الخضراء الداكنة بهذه الأشكال الموجودة
عليها والأشكال الخلفية في السماء تؤكد صورة
الكودس الإغريقي في إحدى الترايبيديات القديمة :
حيث الصراع بين الإنسان والقدر ، وحيث يتم المقاب
نتيجة لعناد وصلابة وجبروت الإنسان أي باتصافه
بصفة المهاريتا .

وقدمت ألبانيا أعمالاً من المدرسة الواقعية
الرومانتيكية ، سواء في التصوير أو النحت . وامتازت
أعمالها التصويرية برقة اللون وصفائه ولعل لوحة
« العاملة التعاونية » للفنان زف شوش خير دليل على
تجسيد هذا الرأي . والمرغبات الألبانية عامة نموذج
طيب للفن الاشتراكي الواقعي ، الذي يعتمد
على الشكل الذي تستطيع جموع الشعب من فلاحين
وعمال التعرف عليه بسهولة ليجرد النظر إليه مع
الزمام للموضوع بالأيديولوجية السياسية للثورة في تمجيد
قادتها وأبنائها ، وما حققت من منافع ومكاسب .
وهي بذلك بعيدة كل البعد عن المذاهب أو المدارس
الفنية المختلفة ، التي تنادي بحرية الفنان في تقديم أعماله ،
بالأسلوب الذي يراه ويتعبيره الذاتي عن الموضوع .
وأعمال لبنان خليط من المدارس الفنية كلها ،
أي أنها مجموعة من الإنتاج الكلاسيكي والرومانتيكي ،
والتأثيري ، والوحشي ، والواقعي ، والسريالي ،
والتجريدي بأنواعه . وهي تعطي فكرة صادقة عن حرية
التعبير التي يتمتع بها الفنانون اللبنانيون . غير أنها
من جانب آخر توضح انعدام وجود تيار فكري
متجانس بين الفنانين الممارسين . ولعل لبنان
الشقيق تبغى بعرض هذه الأعمال المتباينة
موازاتها لجميع التيارات الفنية المختلفة بالعالم .
وبالرغم من تعدد المذاهب إلا أن المحلية ظهرت في

على الجائزة الثانية في الحفر خير نموذج لرقعة الذوق وحسن اختيار الألوان .

أما أعمال الفنان كمال أمين الحائز أيضاً على الجائزة الثانية في الحفر فقد امتازت بشعبية الموضوع ورقة الخط والتكوين ، والقدرة الفائقة النادرة في التنفيذ . ويمتاز الفنان كمال أمين في أعماله بهدوء شامل وتركيز بالغ في استعمال الخط .

حصاد البيئالي

وبيئالي الاسكندرية الحال يؤكد أن فنون البحر الأبيض المتوسط ذات خطوط واحدة متشابكة وان تعددت ألوانها . أي أنها تعبير صادق لمشاعر أهل هذه المنطقة . ويؤكد أن تيار الفكر الفني الفرنسي أكثر التيارات تطوراً نحو الإنسان المعاصر ، وأنه يدهو الفنانين عامة إلى إيجاد صورة جديدة داخل الصورة الحالية للفن المعاصر .

رمزي مصطفى

أعماله صوراً مما وراء الحقيقة حيث يعيش الجزار في أحلامه الجميلة الخلابة .

ويمتاز أعمال الفنان احمد عبد الوهاب الذي نال عليها الجائزة الثانية في النحت صدق الاحساس بالصورة المصرية القديمة لأعمال النحت . غير أن تكوين أجزاء تماثيله يحتاج إلى إعادة النظر في التكوين الفني لأعمال النحت المصري القديم .

ولقد كانت جاموسة الفنان عبد الحميد الدواخلي الحائزة على الجائزة الثالثة للنحت أحسن أعمال الفنان وأمتازت بحركة رشيقة لهذا الحيوان الضخم . كما أمتاز التمثال بصدق النسب بين أجزائه مما أعطاه توازناً بصرياً ساعد على الشعور بما لهذا الحيوان من أهمية في حياتنا الريفية .

وكانت أعمال الفنانة مريم عبد العليم الحاصلة

جون لورسا وجهايرية الفن :



كان حلمه أن يرى الفن وقد عاش الحياة اليومية والتمتع بحسب المجتمع دون أن يكون تجارة يربح منها التجار ويفيد منها المستهلكون، وخاصة بالنسبة لفن كفن الرسم على السجاد الذي كان جون لورسا واحداً من رواده .

وهكذا استطاع لورسا أن يسترد لهذا الفن قيمته ومكانته بعد أن أحاله

القرن الثامن عشر إلى نوع من الصنعة على طريقة « كوميديا الفن » الإيطالية في المسرح ، فكانوا يطعمون أي رسومات على السجاد حتى ولو كانت أوراق العملة النقدية . وفكر لورسا أولاً في الارتقاء بفن « الفريسك » أو النقش على الجدران ولكنه أحس بأنه فن لا يسير طبيعة حياتنا القلقة المتوترة ، ذلك أن إنسان القرن العشرين لا يستقر في مكان مما يحمل نقل النقوش عسيراً بعكس السجاد الذي يسهل نقله .

وهكذا أيضاً اتسمت أعمال لورسا الأولى بالتهديد والإنذار والخوف والوعيد الذي يلاقيه الإنسان في حياته ، وكانت أبرز لوحات هذه المرحلة تلك التي أطلق عليها اسم « الوعيد الأكبر » . وفي المرحلة الثانية اهتم الفنان إلى خلاصه ذلك أن أعمال تلك المرحلة اتسمت بالهدوء والعقل والسعادة والتفاؤل وكانت أكثر اللوحات تعبيراً عن هذه الرؤية هي لوحة « غناه العالم » .

يقول لورسا « إن الفن وسيلة

لتخاطب ، ومن هنا كان لا بد وأن يكون جهايرياً » . ولكي يكون فن جهايرياً هجر لورسا « التصوير » و « الفريسك » ، لأنها فنون لا يحتفى بها إلا حفنة من الأثرياء ولا يتمكن الآخرون حتى من مشاهدتها ، وانكب على سجاده أو فن الجهاير المريضة فأغرق الكنائس والكاتدرائيات والبنوك والجامعات وقاعات الاحتفالات والأماكن العامة والسفارات بسجاده . وفي هذا يذكرنا لورسا بالمصور المبغى مايكل أنجلو الذي قام بترزين سقف كنيسة سيكستين .

فعل كل هذا ولكنه مات قبل أن يتمكن من تنفيذ الأعمال الكبرى التي كان يتوى القيام بها : جان دارك لميدان الأهرامات ، ١٤ يوليو لميدان الباستيل ، الحرب الكبرى لميدان النجمة ، مجد الحرية لطريق مارس . فإن لم يكن لورسا قد نفذ هذه الأعمال الكبرى ، فيكفي هذا الفنان أنه قد أرسى قواعد هذا الفن ، وحسبنا أن الزمن لا بد أن يجد بمثله يقوم بهذه الأعمال .



المؤرخ العربي العالمي

فيليب حقي

دكتور حسين فوزي النجار

● بقي الناس لا يعرفون شيئاً عن الصلات القديمة بين حضارات الشرق الأدنى القديمة والحضارة العربية حتى جاء « فيليب حقي » فكشف النقاب عنها وربط ما بين الماضي البعيد والقريب في التواريخ المطولة التي كتبها للعرب ولسورية ولبنان على وجه أخص .

● لم يتميز بمنهج في التاريخ يمكن أن ينسب إليه ، سوى المنهج العلمي الحديث الذي يقوم على الواقعة التاريخية والاستقراء المنطقي للاحداث من غير أن يفرض في التحليل والتأويل ، وإن كان مليئاً بالعمق والاصالة متسماً بالموضوعية بعيداً عن الهوى والتحيز .

عبر الأطلنطي وفي بلاد المروج الخضراء والوديان المعشبة والجبال السامقة منها ما هو كالح مجرد ومنها ما غطته الخضرة فأحاطته روضة من رياض الأرض ، نشأ شرب طموح أدار ظهره للعالم القديم ولكنه أخذ من تراثها ما مهد له سبيل التقدم والتفوق ، وبينما راح سواد الناس يجوبون البراري ويمشون الأرض ، انقطعت قلة منهم للبحث والدراسة والكشف عن آثار الماضي البعيد والقريب فكان المصطلحي جيمس هنري برستد أول من بشر لا في أمريكا وحدها ، بل في كافة أرجاء العالم بسبق المصريين في الحضارة ، وأنهم أول أمة بزغ في أرضها فجر الضمير فأهدت إلى العالم مثلاً إنسانية لحضارة رفيعة الذرى سامقة البناء . استوت على القمة من حضارات العالم آلافاً من السنين ، ثم كانت غداة دسماً شهباً لما تلاها من حضارات .

من فجر الضمير إلى انتصار الحضارة

ولم يكن السواد الأعظم من الناس قد عرف إلا القليل عن حضارة مصر القديمة ، وبينما كانت الجامعات في الخارج ومعاهد البحوث تجد سعيها للكشف عن أسرارها وفتح مغاليقها ، نشر « برستد » كتابه « تاريخ مصر القديم » فعرف الناس أن أمة قديمة نشأت على ضفاف وادي النيل منذ ستة آلاف عام ، قد أهدت إلى الإنسانية خير تراثها ، ثم نشر كتابه « فجر الضمير » فعرفوا أن حضارة مصر القديمة لم تكن حضارة مادية فحسب ، وإنما حضارة تليدة غنيت بالفكر والروح وقامت على مثل رفيعة من الخلق والإيمان .

وأخذ الناس بمجدون في مصر القديمة مصر الحديثة ولكنهم لم يعرفوا أن حضارة الشرق الأدنى القديمة كانت امتداداً لحضارة مصر القديمة ، وأن أمة عربية قديمة قد نشأت في « العربية السعيدة » وفي الهلال الخصيب وأرض الرافدين قد شاركت مصر

في بناء حضارة الزمن القديم ، ثم نشر « برستد » كتابه « انتصار الحضارة » فعرفوا الكثير من معالم تلك الحضارة القديمة التي ربطت شعوب الشرق الأدنى بعضها ببعض منذ أقدم عصور التاريخ .

وبالرغم من امتداد تلك الحضارات القديمة وتطورها على الزمن حتى التحمت بالحضارة العربية الإسلامية بقي الناس لا يعرفون شيئاً عن الصلات القديمة بين حضارات الشرق الأدنى القديمة والحضارة العربية ، حتى جاء « فيليب حتى » فكشف النقاب عنها وربط ما بين الماضي البعيد والقريب في التواريخ المطولة التي كتبها العرب ولسورية ولبنان كل وجه أنصهر . ولم يكن الغرب الأوروبي والأمريكي يعرف عن تاريخ العرب والحضارة العربية إلا من ثنايا الحروب الصليبية وتاريخ اللاهوتيين في العصور الوسطى ، فكان « فيليب حتى » خير هدية من الشرق إلى الغرب حين أخذ يعلم الأمريكيين تاريخ العرب في جامعة « برنستون » وينشر كتبه على العالم ليقرأ الناس فيها ملحمة التاريخ العربي صادقة غنية بالأحداث نابضة حافلة بالحياة والقوة .

وطالع « فيليب حتى » الأمريكيين بآثاره وبحوثه ، وكانوا قد أغفلوا يطالعون أثاره من الفكر العربي ملكت عليهم مشاعرهم حين كتب لهم « جبران خليل جبران » ، « النبی » و « يسوع بن الانسان » ففرحوا أن الشرق ما زال ينبض بالقوة والحياة وأنه يفوقهم إدراكاً للروح والمعرفة الانسانية ، وأنه ما زال يستوى على عرش الضمير .

نشأة المؤرخ العربي العالمي

نشأ « فيليب حتى » في اللوحة اللبنانية ، ولد في « شملان » من قرى لبنان عام ١٨٨٦ وحصل على درجة البكالوريوس في العلوم من الجامعة الأمريكية في بيروت عام ١٩٠٨ وسافر إلى أمريكا فنال درجة الدكتوراه في اللغات الشرقية وآدابها من جامعة « كلومبيا » عام ١٩١٥ واشتغل بالتدريس في الجامعة التي تخرج فيها حتى عام ١٩٢٦ حيث

الشعوب هو الأساس المشترك لحضارة الشرق الأدنى الحديث .

فالمؤرخ الحديث لا يغفل أبداً هذا الوعاء التاريخي الذي نشأت فيه حضارة الإسلام ، وما كان للحركات البشرية بين البادية والحضر من أثر في حضارات الشرق الأدنى القديمة ، وما كان لها من أثر في اتساق العقلية السامية ، هذا الاتساق السائد إلى يومنا هذا ، والذي ترك معالمه بارزة في الفؤ الحضاري والثقافي لشعوب تلك المنطقة ، وبدأ كأشد ما يكون وضوحاً في تطور الفكر الديني .

ويرى المؤرخ الحديث أن تاريخ شعوب الشرق الأدنى القديم هو الحياة الحقيقية لتاريخ العرب ، وأن الموجة البشرية التي خرجت من الجزيرة العربية مع انتشار الإسلام ليست إلا امتداداً لموجات سابقة امتدت على التاريخ ، وتركت معالمها بارزة على صفحاته ، كما تركت موجة اند العرب الإسلامي أثرها الباقي إلى اليوم .

عرب وعربي

والحقيقة الكبرى في تاريخ العرب أنه كل متكامل منذ أبعد عصور التاريخ ، حتى قبل أن تظهر على صفحات التاريخ كلمة : عرب وعربي . وهي حقيقة أثبتها البحث العلمي الحديث ، فإلى عهد قريب كانت الدراسة التاريخية للعرب تقوم على أن ما تعنيه كلمة عرب وعربي في الزمن القديم هم أهل الجزيرة العربية وحدهم ، وأن ما عداهم من شعوب الشرق الأدنى القديم كالمصريين والفينيقيين والآشوريين والبابليين والسريانيين والآراميين شعوب منفصلة لا يندرج عليها لفظ عربي وعروبة . وأن التاريخ العربي لتلك الشعوب يبدأ ببداية الإسلام وامتداد الفتوح العربية إليها وحركة الاستعراب التي عمرتها بعد الفتح .

وقد أثبت البحث العلمي الحديث لتاريخ العربي أن شعوب الشرق الأدنى القديم هي شعوب عربية أصلاً، وأن تاريخها منذ القدم يمكن أن يندرج في

عين أستاذاً « لتاريخ العرب » بجامعة برنستون رئيساً لقسم الدراسات الشرقية بها حتى أحيل إلى التقاعد عام ١٩٥٤ ، وعمل مستشاراً لوزارة الخارجية الأمريكية للشئون العربية خلال الحرب العالمية الثانية ، وفي هذه الفترة ترجم كتابه « مختصر تاريخ العرب » إلى العربية بإشراف الاستعلامات الأمريكية وكأنما أراد الأمريكيون أن يعرفوا العرب بمواطن عربي قديم يبشر بالحضارة العربية في بلادهم .

واختارته جامعة « هارفارد » أعرق الجامعات الأمريكية أستاذاً زائراً بها ، وانتخب عضواً بمجلس أمناء جامعة بيروت الأمريكية ورئيساً للجنة الترية بها .

وقد تبني الرجل من بين تلاميذه - كما أعرف - شاباً أمريكياً نشأ على غرارته من حب للدراسات الشرقية وتاريخ العرب ، فترسم طريقه وغدا قررة عين له فما كان له أبناء من صلبه ، فلما أنجب ربيبه ، أهدى لابنه آخر ما كتب وهو : « تاريخ لبنان » بتلك العبارة التي تم عن وله ما زال ينبض في عروقه بحب الوطن الأم وهي :

« إلى حفيدي الصغير (بابل فيليب ويندر)
عاش يري فيه عندما يشب عن الطوق ما يشوقه إلى
موطن جده الأول فيستأثر باهتمامه ورعايته، وأملاني
أن يخدم لبنان وأمله يوماً ما » .

وبهذا الحب الذي ينبض في عروقه كتب تاريخ وطنه الأول لبنان ، دون أن ينسى عروبه وعروبة لبنان ، وأن تاريخها جزء من الكل التاريخي لهذا الوطن العربي الكبير « فعلينا ألا ننسى - كما يقول في مقدمة كتابه « تاريخ سورية » - أننا لا نستطيع أبداً أن نعي تاريخ الفينيقيين في لبنان والعبرانيين في فلسطين ، والعرب في دمشق - وقد كان على الدوام مجالا لبحوث تاريخية لا تخلو من العمق - ما لم يدرس دراسة متكاملة داخل الإطار التاريخي لسورية الكبرى ، وما لم يدرك المؤرخ أن تاريخ تلك

الإطار العام لتاريخ العرب . مما نوه به المستشرقون ، وتناولوه بالبحث والتحليل والتعقيب منذ قرنين من الزمان ، قبل أن يلتفت إليها ويتناولها مؤرخ عربي .

وكان الدكتور « جواد علي » المؤرخ العراقي أول من عرض لها بالبحث العلمي المسهب في كتابه « تاريخ العرب قبل الإسلام » وهو من مطبوعات المجمع العلمي العراقي وصدر في بغداد عام ١٩٥١ عن « مطبعة التقيض » ، وكان قد بدأ دراسته لهذا الموضوع مع المستشرق « شترومن » في جامعة هامبورج بألمانيا عام ١٩٣٦ ، وظل يقلبه ويراجعه حتى استوت له حقيقة علمية تستوقف انتباه المؤرخين وهي أن الشعوب السامية التي سكنت بلاد الشرق الأدنى القديم ما هي إلا شعوب عربية ، وأن لفظ عربي هو البديل العلمي لفظ سامي ، ثم حصلنا من على اعتبار أن تاريخ الشعوب العربية في العصر الاسلامي ليس إلا امتداداً لتاريخ شعوب الشرق الأدنى القديم ، وهو ما جرى عليه « فيليب حتي » في تاريخه للعرب دون أن يعنى ببحث تلك النظرية أو تتبعها على أيدي المستشرقين ، فسلم بها دون أن يلقى بالا إلى حقيقتها أو أصولها العلمية ، أو مدى تأثيرها في كتابة التاريخ العربي كتابة جديدة ، وإن جاء تاريخه متفقاً معها مهتلياً بهديها ، فكان كتابه « تاريخ العرب » عندما ترجم إلى العربية أول ما ظهر في اللغة العربية متخذاً تلك الحقيقة أساساً لتفكيره .

ويسوق الدكتور « جواد علي » تلك النظرية الحديثة بقوله :

« لاحظ المعنيون بتاريخ الشرق الأدنى أوجه شبه ظاهرة بين البابلية والآشورية والكنعانية والعبرانية والفينيقية والآرامية والعربية واللهجات العربية الجنوبية والحبشية والبنطية وأمثالها ، فهي تشترك أو تتقارب في جنور الأفعال ، وفي تصارييف

الأفعال وفي زمني الفعل الرئيسيين ، وهما التام والتناقص ، أو الماضي والمستقبل ، وفي أصول المفردات والضمائر والأسماء الدالة على القرابة الدموية والأعداد وبعض أسماء الجسم — كما يرى « جيمس هيستنج » في « موسوعة الدين والأخلاق » — وفي تغير الحركات في وسط الكلمات الذي يحدث تغيراً في المعنى ، وفي التعابير التي تدل على منظمات الدولة والمجتمع والدين — كما جاء في الموسوعة البريطانية — فقالوا بوجود وحدة مشتركة كانت تجمع شمل هذه الأقوام ، وأطلقوا على ذلك الأصل أو الوحدة « الجنس السامي » وعلى اللغات التي تكلمت وتتكلم بها هذه الشعوب « اللغات السامية » .

ويقول « الدكتور جواد علي » إن المستشرق النمساوي « شلوتسر » هو أول من أطلق هذا المسمى عام ١٧٨١ على تلك الشعوب التي زعم أنها تنحدر من صلب « سام بن نوح » فشاعت وأصبحت علماً على تلك المجموعة من الشعوب . وأطلقها « أيشهورن » على الشعوب الآسيوية التي تقطن الهلال الخصيب وشبه الجزيرة العربية .

ثم يناقش مهد الجنس السامي مستعرضاً آراء الباحثين وأساليبهم فيعرض لرأي « هومل » (١٨٧٩) الذي يرى أن بابل أو شمال العراق موطن الساميين ، وينسب قدماء المصريين إليهم فيقول إنهم استوطنوا مصر وأقاموا صرح حضارتها العظيم ، ويرى « شبرنكر » (١٨٦١) أن الجزيرة العربية وهضبة نجد بالذات هي الوطن الأصلي للساميين ، وهي التي غمرت الهلال الخصيب بما نزع عنها منهم ، ويؤيده « سايس » و « أبرهارد شرادر » و « دي جمويه » و « هوبرت كريمي » و « كارل بروكلمان » ، و « ل . و . كنج » في كتابه « تاريخ سومر و أكد » و « جون ل . ماير » و « س . ا . كوك » في « كبردج للتاريخ القديم » ، ويثبت ما ذهب إليه

أصالة الوحدة العربية

وتحدث المؤرخون والعلماء عن أول لغة سامية وذهبوا في ذلك مذاهب شتى قامت على الفروض فانصرفوا عنها إلى البحث في العقلية السامية وخصائصها إلى جانب العقلية الآرية وغيرها من العقليات . إلا أن جواد على اتخذ من هذه الدراسة أساساً لتحديد الشعوب التي تناولها بحثه في تاريخ العرب قبل الإسلام ، إذ أن الإسلام قد جمع كل تلك الشعوب بعد ذلك في إطار من عروبة الإسلام وتكونت الأمة العربية في شكلها الحاضر ، ويخرج بذلك الحقيقة التي أشرنا إليها من قبل وهي : أن شعوب الشرق الأدنى القديم شعوب عربية ثقافوً جنساً ، إن كلمة عربو عربية هي البديل الحقيقي لكلمة سامو سامية ، فيتنبع الكلمة تاريخياً وعلمياً وتطور الأبجدية العربية ، ويثبت أن كلمة عربي أقدم استعمالاً من كلمة سامي ومادامت هي للكلمة الوحيدة الباقية فهي أجدر بالنسبة إليها من كلمة سامي ويتحدد له بذلك من تندرج عليه الكلمة .

ويعتينا من هذا كله تلك الوحدة الجنسية التي نعتقد أنها كانت سبباً أصيلاً للوحدة العقلية والثقافية لشعوب الشرق الأدنى القديم وإن اختلفت مظاهر الحضارة بين وادي النيل والهلل الخصب لتأثر الهلل الخصب بالصحراء المجاورة والعقلية الصحراوية التي ظلت تغذيها على الدوام وترفعها بموجات من البشر الذين وقفت مصر وحدها دونهم وحالت بينهم وبين انتجاعها فظل المكسوس غرباء عنها ، ولم تتأثر مصر بتلك الموجات إلا بعد أن امتد إليها التصح العربي ودخلت في حوزة الإسلام .

هذه الوحدة الجنسية قد أبرزها « فيليب حتى » في تأريخه للعرب ، ولا نستطيع بدورنا إهمال هذا العامل الذي يدم في الوقت الحاضر من أواخر الوحدة العربية والانسان التاريخي ، الذي يجمع العرب في إطار القومية العربية الحديثة .

وقد أصدر « حتى » في حياته المديدة وطوال اشتغاله بالتدريس في جامعة برنستون « تاريخ

آخرون من أن إفريقية هي مهد الجنس السامي ومنهم « بلكريف » و « جيرلند » الذي زعم أن شمال إفريقية هو وطن الساميين الأصلي وأن الساميين والهاميين من سلالة واحدة ، تفرعت فروعاً عدة ، منها هذا الفرع الذي استوطن مصر والهلل الخصب » وأيد هذه النظرية عدد من العلماء منهم « بروتن » و « نولدكه » و « موريس جسترو » و « كين » و « ريلي » وإن اختلفوا في تحديد مكان نشأة الساميين في إفريقية .

ويتبع « جواد على » حركة الموجات السامية فيذكر أن العلماء الذين ذهبوا إلى أن الجزيرة العربية هي مهد الساميين يقولون : إن بلاد العرب كانت غزناً هائلاً يقذف في حقب متباعدة متعاقبة ، ما بين كل منها زهاء ألف عام ، بما يفيض عن حاجته من البشر إلى البقاع الخصبة المجاورة ، وهي ما عرفت في التاريخ « بالموجات السامية » .

والتي كان الجفاف سبباً لها . فلما يراه « كيناني » أن الجفاف الذي حل ببلاد العرب وحولها إلى صحراء جرداء كان العامل الأول في تلك الهجرات — فقد كانت الجزيرة العربية حتى نهاية العصر الجليدي الأخير ذات جو معتدل وأمطار غزيرة وأشجار وزرع وأنهار جارية تزود بمائها من الجبال والمرتفعات المجاورة ، بينما كانت الثلوج تغطي أوروبا والبقاع الشمالية من آسيا فتجعلها غير صالحة لإقامة الإنسان ، ثم أخذ الجفاف يغمرها منذ أكثر من أربعة عشر ألف سنة ، فكانت حركة النزوح السامي إلى العراق والشام ومصر ومواطن الساميين الأخرى .

وحظيت نظرية « كيناني » بتقدير الكثيرين من العلماء فأيدها « سير توماس ارنولد » وقال إنها من أهم ما اكتشف أخيراً بالنسبة لتاريخ العرب ، بينما عارضها « إلواموزيل » « Alois Musil » فقال أنها لا تستند إلى أساس علمي . فعزا جفاف الأرض إلى إهمال الحكومات وإهمال العمران .

المطول الذي يبدو به بكلمات أشبه ما تكون بترجمة من ترانيم المعبد فيقول :

« عند مصب نهر الكلب ... حيث يغسل الجبل قدميه بزبد البحر ، خلف لنا التاريخ على صفحات الصخر الجبى تسعة عشر نقشاً كتبت بثان لغات » .

ثم يمضى فيقول :

« كان لبنان : الوادى والجبل ملاذاً على الزمان لكل عقيدة ، وحس لكل مضطهد ، يؤمه الهلاك من النصارى ، والمتصوفة من المسلمين ، والزهاد والمتبتلون من الدروز ، يؤثرون مفارقة على كل مافي الدنيا من نعيم » .

وبمضى « حتى » في تاريخ لبنان مبرزاً تلك الشخصية اللبنانية المتميزة التي خلقت لبنان الكبير في أعقاب الحرب العالمية الأولى واستغلاله في أعقاب الحرب الثانية ، فإذا كانت الشخصية اللبنانية المتميزة — كما يقول — هي التي حملته على أن يفرد للبنان تاريخاً خاصاً ، فإن الطابع الجغرافي لسورية هو الذي حملته على أن يؤرخ لسورية بمعناها الجغرافي فيجمل في هذا الإطار تاريخ لبنان وفلسطين ككل واحد وان عمد أصحاب الترجمة العربية التي صدرت في بيروت في جزئين متتاليين عامي (١٩٥٨ و ١٩٥٩) إلى تسميته « تاريخ سورية ولبنان وفلسطين » متجنين على التسمية الحقيقية للمؤلف وهي — كما أسلفنا — « تاريخ سورية » .

وتاريخ سورية — كما يرى — هو الملحمة الصغرى لتاريخ هذا العالم المتمدن ، فهو صورة بيانية لمهد حضارتنا ولجانب كبير من تراثنا الفكري والروحي . ولا يمكن دراسته ما لم يدرس كلا مكتملا يتدمج فيه تاريخ الفينيقيين والعرب والعبريين .

وتبرز هذه الصورة واضحة جليلة في دراسته تاريخ سورية « فالأحداث تسير في أرضها وتطوى

العرب » و « تاريخ العرب المختصر » و « تاريخ سورية » و « تاريخ لبنان » . موسوعات مطولة يتبع فيها التأريخ منذ نشأته الأولى حتى الوقت الحاضر ، في ذلك الطابع الكلاسيكي الحديث لتدريس التأريخ في الجامعات ، ولم يأت بنظرية جديدة في الدراسات التاريخية ولم يتميز بمنهج في التاريخ يمكن أن ينبإ إليه سوى المنهج العلمي الحديث ، الذي يقوم على الواقعية التاريخية والاستقراء المنطقي للأحداث من غير أن ينفوس في التحليل والتأويل ، وإن كان مليئاً بالعمق والاسالة متسماً بالموضومية بعيداً عن الهوى والتحيز ،

حتى فيما يمس موطن الهوى من نفسه . ففي تاريخ لبنان ، برغم ما عناه من إبراز الشخصية اللبنانية على التاريخ ، لم ينس أن لبنان جزء من الوطن العربي الكبير ، وأن تاريخ الشعب اللبناني ما زال خاضعاً للأثر الفينيقي المتميز في تلك المنطقة الساحلية ، والذي يدفع باللبنانيين اليوم كما كان يدفع بأجدادهم من قبل نحو الهجرة والبحر ، والذي يفرد لها طابعاً خاصاً يجعل لهم شخصية متميزة عن غيرهم من الشعوب العربية الأخرى . فالشخصية الإقليمية لا تحجب ولا تدارى أبداً الشخصية العربية العامة أو عروبة لبنان ، وإن أثرت في تاريخ الإقليم السياسي ، فإنها لا تحجب وحدة الإطار الحضاري الذي يربط بينها وبين إخوانها في الشرق والجنوب .

هذه الشخصية اللبنانية المتميزة هي التي حملته — كما يقول — لأن يفرد للبنان تاريخاً خاصاً . ولا ننكر بدورنا ما لهُوى اللبناني النازح للوطن القريب على البعد ، من أثر في نفس « حتى » حملته على كتابة تاريخ لبنان ، فإن اللبناني كاليوناني يتفرد عن شعوب العالم بأعزاز يبقى معه حياً ويورثه أبناءه للوطن الأم مهما انتجع من بقاع ، ومهما طال به أمد الاغتراب أو الرحيل ، وقد بقي هذا الحب حياً في نفس « حتى » ، أهدي وطنه الأول هذا التاريخ

العام لتاريخ الشرق الأدنى القديم والحديث على
السواء .

منهجه في كتابة التاريخ

ومنهج حتى في البحث التاريخي ، هو المنهج
المدرسي أو المنهج الكلاسيكي في الدراسة . ويستقيم
فكره التاريخي على هذا المنهج فلا يعمده إلى النظرية
أو مذهب من مذاهب الفلسفة التاريخية ولم يكن هو
نفسه بابتداع نظرية . انحيز إلى مذهب ، وكل
ما عناه هو أن الواقعة التاريخية تنشأ وتشب
في وعاء طبيعي تتفاعل فيه البيئة مع عوامل التطور
الدائبة ليتكون المارد الطبيعي للأحداث ، وعلى هذا
المهد ينشأ الانسان - وهو الصانع الأول
للتاريخ - متكيفاً معه ليحيا حياته على الأرض .
وقصة هذه الحياة الإنسانية في مهدها الذي نشأت
فيه هي قصة التاريخ .

فالتاريخ ليس إذن قصة الأحداث السياسية
والوقائع الحربية التي انصرف إليها المؤرخون من
قبل ، ولكن التاريخ هو الصورة الحقيقية للحياة
الإنسانية على الأرض ولكل ما يند عن عقل البشر
من إبداع أو نشاط .

والتاريخ كل متاهك لا ينفصل ماضيه عن
حاضره ولا ينفصل حاضره عن ماضيه ،
وليس معنى هذا أن التاريخ يعيد نفسه أو أن « حتى »
يومن « بدورة التاريخ » أو يدين بها في بناء الأحداث
التاريخية ، ولكن البناء التاريخي أشبه ما يكون لديه بالكائن
الحى ، تتكون بذرة في الوعاء المناسب ، وتنمو
على الزمن في أطراد مستمر ، فإذا أدركها الوهن في
ناحية انبعثت قوية في ناحية أخرى . فهذا الكائن
الحى ثابت مشر ، لا يدركه الفناء أبدا فهو قرين
الأبد والأزل ، وهو غير الكائن الحضارى عند
« شلنجر » . فالحضارة عند شلنجر شبيهة هي الأخرى
بالكائن الحى قوله وتشب وتنمو ثم تنحدر إلى
الشيخوخة والفناء ، لتنبث نبثاً جديداً في مكان جديد .
وكان الكائن التاريخي أشد قوة وأقدر على البقاء
من الكائن الحضارى ، ذلك أن الحضارة صورة
من صور التاريخ أو وجه من وجوهه .

سهولها وفيافها وجبالها ، وتعب من الجبل إلى الوادى
ومن الوادى إلى الجبل بنفس السهولة التي عبر بها
سكان القفر من صحراء العرب إلى الوديان والمراعى
المحاورة ، فقد كانت سورية على اللوام معبراً
لأحداث التاريخ ، درجت مقادير الزمن أن تعصف
بها قبل غيرها فحيث تتحرك الموجات البشرية غازية
أو عابرة شرقاً أو غرباً لا بد وأن تتحرك فوقها
وتعبر أراضيها وتترك من لمسها بصمات تبقى على
الزمن شاهداً على موجات المد والجزر في حركة
التاريخ ، ولا تترك هي نفسها تلك الموجات تمر دون
أن تلفحها بشئ منها ، حتى « ليصبح من حتى كل
إنسان متحدث - كما يقول حتى - أن يدعى الانتماء
إلى بلدين : بلده وسورية » ، فقد أهدت سورية العالم
ديانتين توحيديتين ، وكانت على صلة وثيقة بظهور
الديانة التوحيدية الثالثة وانتشارها ونشأتها الإسلام ،
فاليهود والمسيحيون والمسلمون أينما اتجهوا بقلوبهم
وأرواحهم نال بقعة من بقاء سورية فقدست في
دياناتهم .

وبنفس السرعة التي كانت تندفع بها موجات
التاريخ عبر سورية ، كانت مراكز الثقيل الاجتماعية
والسياسية تتحرك فوق أرضها شمالاً أو جنوباً ، حتى
لنضني بحثاً عنها ، أكانت سورية الكنعانيين أم سورية
الآراميين أو السريانيين أو الفينيقيين ؟

فاذا استوت على العروبة والإسلام نراها بين
يوم وليلة قد غدت قاعدة الدولة الإسلامية ،
وأضحت دمشق حاضرة الأمويين الذين غزوا
بفتوحهم شرقاً إلى الهند وسد الصين العظيم ، وغرباً
إلى أسبانيا وبلاد الغال ، « وأصبحت كلمة الخليفة المقيم
في دمشق - كما يقول حتى - القانون الناقد في
طول هذا الملك الفسح وعرضه » .

على هذه الصورة استوت سورية في التاريخ ،
وجلاها « فيليب حتى » على أقوم مناهج البحث
العلمي الحديث فبرزت ألوانها ، وتمايزت في الإطار

النظرة الكلية إلى العالم والإنسانية

وتمتد تلك النظرة الكلية لتشمل العالم كله أو الإنسانية بأسرها، فتاريخ سورية أو لبنان وتاريخ العرب جزء من تاريخ العالم، وهو في كثير من الأحيان صورة ماثلة للتاريخ العالمي، حين يتوارى في ظله كل تاريخ آخر، ففي العصور القديمة نرى تاريخ العالم ماثلاً في تاريخ الشرق الأدنى ونرى تاريخ الشرق الأدنى يحجب في إطاره تاريخ العالم، وفي عصر السيادة الرومانية نرى تاريخ العالم كله ماثلاً في تاريخ الرومان، فلما قفز العرب إلى الصدارة في العصور الوسطى كانوا وحدهم سدنة الحضارة وأئمة التقدم البشري، «فليس من أمة أخرى في العصور الوسطى ارتقت بالحضارة والتقدم الإنساني — كما يقول حتى — كما ارتقى العرب بهما، فبينما كان فلاسفة العرب مكبّين على دراسة أرسطو، كان شولمان ورجال دولته يجهدون في كتابة أسماهم، وبينما كان علماء العرب في قرطبة يترددون على خزائن كتبها السبع عشرة — ومنها خزانة كانت تحتوى على أربعمائة ألف مجلد — وحين يلوذون ببيوتهم بعد عناء العمل فينعمون بالاستحمام في حمامات بلغت الغاية من النظافة والأناقة والجمال، كان الأساتذة والطلاب في جامعة أكسفورد يستنكرون الاستحمام ويمعدونه من ملاذ الحياة وشهوات البدن التي يبغي الترفع عنها».

ونستوى النظرة الكلية لديه في دراسته لتاريخ العرب، منذ أقدم العصور، فالحضارة العربية الإسلامية ما هي إلا امتداد طبيعي لحضارات الشرق الأدنى القديمة وإن اختلفت معايير الحضارة بينها وبين الحضارات القديمة، إلا أن الأصول العامة للحضارة واحدة في كليهما، والبناء الجنسي واحد في الاثنين «فلقد دون لنا التاريخ — كما يقول في الفصل الأول من كتابه «تاريخ العرب» — أخبار

ويتكون البناء التاريخي من عدد من الجزئيات ليست هي الأحداث التاريخية، وإن كانت الأحداث هي اللبنة المفردة في البناء الكلي، وإنما هي الأمة أو الإقليم، فتاريخ الأمة أو الإقليم ما هو إلا بعض تاريخ الإنسانية ككل عام، وقد يكون في كثير من الأحيان الوجه البارز لهذا الكل العالمي، فتاريخ سورية مقطع صغير من تاريخ هذا العالم، ولكنه مقطع يمثل الصورة الإنسانية العامة في اتساقها وتكاملها، وكذلك كانت نظرتة إلى تاريخ لبنان رغم ما اتسم به هذا التاريخ من العزلة، ولكنها لم تكن عزلة تنطوي على نفسها أبداً، بل كانت وما زالت دائمة الأخذ والعطاء مع احتفاظها بعالم شخصيتها الخاصة وفي هذا سر بقاءها وتميزها على الزمن.

وتبدو تلك النظرة الكلية بارزة في دراسته لتاريخ العرب، بل إنها أكثر اتساقاً ووضوحاً منها في تاريخ سورية ولبنان، فالملقط أرحب وأوسع وفي إطاره تندرج الجزئيات الإقليمية الأخرى حتى تلك التي يصل إليها أو يتصل بها تأثير العرب في التاريخ كفارس وغيرها من البلاد التي استعربت زمناً، فتاريخ العرب — كما يقول — هو تاريخ الشعوب الناطقة بالفصحى في الجزيرة وفي سورية ولبنان وفلسطين وشرق الأردن — كما كانت تعرف وقت صدور الكتاب — والعراق، وفارس (أبان استعربها) وفي مصر وبرقة وتونس والمغرب الأقصى، وفي صقلية والاندلس (أبان إسلامها واستعربها).

وطوال هذه الدراسة وعلى امتدادها في شتى البقاع العربية أو التي استعربت، لا ترى غير كلمة عربي وقلما ورد اسم الإقليم إلا مرتبطاً بحدث من الأحداث الجزئية المتصلة به، فالنظرة الكلية تسود طوال البحث، بحيث يجرد في إطارها الطابع الإقليمي وتجنب العزلة كل ما عداها.

البابليين والآشوريين والكلدانيين والآراميين وغيرهم ممن ترعرع آباؤهم في مهد الجزيرة العربية ثم نزحوا عنها إلى البلدان المحاورة حيث شادوا دولاً عظيمة ما لبثت أن بادت ففقت آثارها واندرست . أما العرب فقد كانوا وما زالوا منتشرين في مركز من أهم المراكز الجغرافية تلاقى وتتفرع منه طرق التجارة العالمية .

وعرب اليوم هم الصورة السوية للسلالة السامية ، فقد حافظوا - كما يقول - أكثر من سوام على ميزات الأرومة السامية البدنية والذهنية والاجتماعية ، كما احتفظت اللغة العربية دون غيرها من اللغات السامية الأخرى - بالرغم من حداثة أديها المحدثون - بكل خصائص اللغة الأم ... وفي جزيرة العرب نشأ أولاً أجداد الشعوب السامية من بابليين وأشوريين وكدانيين وعموريين وآراميين وفينيقيين وهبرانيين وعرب وأحباش : وفيها قضوا فترة من الزمن قبل أن ينزحوا عنها ، ويصبحوا على ما هم عليه اليوم .

فتاريخ العرب القديم هو تاريخ تلك الشعوب السامية التي نزحت من الجزيرة العربية إلى المناطق المحاورة ، وشادت فيها حضارات ودولاً بادت وغفت آثارها وإن بقيت خصائصها الذهنية والعقلية سائدة حتى امتزجت بتعاليم الإسلام وكونت العقلية العربية الحديثة . ومنذ بدأ هذا الامتزاج الذي صاغ العقلية العربية والحياة الاجتماعية والسياسية في الجزيرة العربية على نمط جديد ، أخذ يمتد وينتشر حتى شمل منبج الشعوب السامية القديمة في الهلال الخصيب ووادي النيل والشمال الإفريقي ، بدأت معه الصفحة الجديدة للتاريخ العربي كما يدرس وكما تدرسه اليوم ، فتاريخ العرب هو تاريخ تلك السلالة السامية التي خرجت مع انتشار الإسلام إلى البقاع المحاورة ، كما خرج أجدادهم من قبل ، حيث أقاموا مجتمعاً ودولة وحضارة تتميز عما قبلها ، وإن جمعت كل خصائص العقلية السامية الأصيلة ، « فالإسلام - كما يقول - هو غاية الكمال ديناً في مطابقتها العقلية السامية » .

وعلى هذا درج المؤرخون في دراسة تاريخ العرب ، فنذ أخذت تلك السلالة السامية التي عرفت « بالعرب » تؤثر في سير الأحداث التاريخية يبدأ تاريخ العرب في صورته المعروفة ، ولا يتناقض هذا مع النظرة الكلية التي يجب أن تسود نظرة المؤرخ الحديث لتاريخ الشرق الأدنى على الزمن وعلى مدى امتداده منذ أقدم عصور التاريخ . وإن بدأت محاولات ما زالت ضئيلة ووثيدة في إحلال كلمة عربي محل كلمة سامي ودراسة تاريخ المنطقة منذ أقدم عصور التاريخ على أنه تاريخ للأمة العربية في نشأتها وتطورها يخفى فيه هذا التمايز الذي يصدم النظرة الكلية للتاريخ ، ويحطم الوحدة التاريخية للأمة العربية . ويشر ما بين حين وآخر ثائرة الشعوبية في الأقاليم العربية . إلا إذا كنا ننظر إلى التاريخ العربي على أنه تاريخ سلالات سامية آخرها هو السلالة التي ندعوها « بالعرب » وهو ما يبدو أن « حتى » قد سار عليه في تاريخه للعرب ، وإن كان قد حدد لنفسه إطار بحثه التاريخي حين قال إن كتابه يتناول جميع الشعوب الناطقة بالضاد ، وهو ما يبدو واضحاً في ثنايا بحثه فقد أجمل فارس في إطار التاريخ العربي ، كما أجمل الأندلس ، حين كانت ترفرف عليهما أعلام العروبة وكانت العربية هي اللغة السائدة فيهما .

عملية النمو التاريخي

وفي هذا الإطار لنهج البحث التاريخي لا يغفل النظرة الكلية للدراسة التاريخية فيعرف بالعرب ومكانتهم في التاريخ ويتقصى تاريخ تلك السلالة السامية في مهدها الأول في الجزيرة العربية قبل الإسلام ، مستنكراً أن يسمى العهد السابق على الإسلام بالجاهلية إذا ما قصد به التميز الحضاري ، وإن قبله ما دام قد قصد به « العصر الذي لم يكن فيه نبي أو كتاب منزل » .

ثم يعرض لتاريخ النبي (صل الله عليه وسلم) في إكبار النبي الكريم ، ولقرآن وقواعد الإسلام وما كان لها من أثر في تكوين هذا المجتمع الجديد الذي أخذ يمتد ويتسع مع سير الإسلام وتكوين الدولة الإسلامية في ظل الخلافة، مهداً بذلك لبث الحياة العقلية والاجتماعية للعرب وهي ما يراها أكثر أهمية وأجدر بالاهتمام .

وبجانب النظرة الكلية للتاريخ لا يغفل أبداً عملية النمو التاريخي ، فالتاريخ لديه كائن حي — كما قلنا — ينمو على الدوام ولا يهرم أو يشيخ وإنما يجدد نفسه على الزمن إلى ما شاء الله من حياة الإنسان على الأرض . ومع هذا النمو يتسع البناء التاريخي باتساع الأساس الذي يقوم عليه .

فالنظرة الكلية في دراست التاريخ تبرز منفعة مع عملية النمو التاريخي لهيكل التاريخ وتوسع منها باتساع هذا الهيكل التاريخي واتساعه .

ولدراسة وحتى ، الأصلية أثرها البارز في تفكيره وفي منهجه للتاريخ ، فقد تخصص في الدراسات السامية ، وكان تاريخه للعرب أو لسورية أو لبنان تاريخاً للعقلية السامية في انسابها وتمايزها حين يتسم الوعاء التاريخي بمميزات تجعل هذا التمايز حياً ، كما يبدو عند الفينيقيين ، أو عند مؤثرات فكرية تميزه باتجاه معين كما كان تاريخ العبرانيين .

و « فيليب ستي » مؤرخ محقق يفرض وراء الحقيقة ويبعث عنها لا يموه عنها لب أو مشقة ، والحقيقة لديه مقدمة ، والتفسير موضوعي لا يرى فيه أثراً لذاتية حتى في أشد ما يتصل بوجوده من أحاسيس وعواطف .

وبالرغم من موضوعيته نرى مؤرخاً يتعبد في محراب الآباء والأجداد ، منشداً على قيامة الزمن أعذب لحن لأغنية التاريخ .

حسين فوزي النجار

أحدث ما ظهر

قصائد مختارة لكوا سيمودو :

كتب المستر جاك بيفان مقدمة مشيرة لترجمته لبعض القصائد المختارة من أشعار السنيور سلفاتور كوا سيمودو ، استلها بعد ترجمة قصيرة لحياة الشاعر بقوله : « كان كوا سيمودو بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٨ رائداً لمدرسة الشعر الهرمسية Hermetic (نسبة إلى هرمس إله الكيمياء عند اليونان) وهي المدرسة التي استمدت أصولها من مدرسة الزمزميين الفرنسيين » .

ولقد استطاع المستر بيفان أن يختار قصائد كوا سيمودو ببراعة محتفظاً بنوع من التوازن المادل بين قصائد المرحلة المبكرة والمرحلة المتأخرة ، كما جاءت ترجمته لهذه القصائد دقيقة وعلمية بحيث يستطيع القارئ أن يطلع منها بصورة ناطقة بشعر هذا الشاعر . ومهما يكن من أمر فإن المقدمة التي كتبها المترجم تدل بوضوح على أنه قد قرأ قدرأ كبيراً من شعر كواسيمودو ، وهو يقول في ذلك : « لكي تفهم أشعاره لا بد لك من

أن ترضع تماماً لما فيها من كلمات لا تقبل الفهم ، إنها غامضة ولكنها تخلو تماماً من أية براعة أو مهارة » .

وكم هو جميل من كتب البنجوين أن تصدر من بين سلاسل كتبها سلسلة خاصة عن « شعراء أوروبا المحدثين » وأن يكون من بين هؤلاء الشعراء شاعر إيطالي ، ذلك لأن الشعر الإيطالي المعاصر يكاد ألا يكون متداولاً بين جمهور القارة الأوروبية ، وكان من التوفيق بلا شك أن يقع الاختيار على كوا سيمودو دون غيره من الشعراء ، لأنه بحق أصديق من يعبر عن الشعر الإيطالي المعاصر .

مفكرون غير عاديين :

يتناول هذا الكتاب بالدراسة أربعة من المفكرين الإنجليز . . ديفيد هيوم وجيرمي بنتام وجون ستوارت مل وبياتريس وب . أولئك الذين كرسوا جانباً كبيراً من نشاطهم الذهني لدراسة الفكر السياسي الإنجليزي . ولا شك أن الرابطة التي تربط بين هؤلاء المفكرين ليست واضحة وضوحاً مباشراً ، ولكن المسر شيرلي روبن ليتوين مؤلفة الكتاب

استطاعت أن تجد هذه الرابطة في التصدير العام الذي كتبه بعنوان « النفس » . فعند هذه الكاتبة أن كلا من هؤلاء الأربعة يتبع « بإحساس فطري عام بالأمر الواقع ، ونظرة تجريبية محددة للشئون الإنسانية » . وهذا بالتأكيد شيء صحيح بالنسبة إلى هيوم وبنتام ، ولكن نظرة مل أكثر تنظيراً بديلاً تغلب على نظرة وب المسحة الأيديولوجية فضلاً عن افتقارها الواضح إلى النزعة الإنسانية والحس المشترك .

أما نظرة هيوم إلى السياسة فقد كانت في جوهرها نظرية براجماتية فهو يعامل السياسة على أنها « فن يمارس » لا على أنها علم يدرس . وشبهه بهذا نظرة بنتام الذي يرى أن جوهر الحكمة السياسية ليس في معرفة المبدأ الأخلاقي ولكن في التقدير العملي لما يجب أن يكون عليه الرجال ، وما يمكن أن يوافقوا عليه ، وما لا يمكن اقتناعهم لأن يقوموا بعمله . إن هذا الكتاب كما يقول محرر « الانكوانتر » لا يهتم المشتغلين بتاريخ الفكر السياسي في إنجلترا فحسب ، بل كل مشتغل بهذا النوع من التفكير في العصر الحاضر .



انجوس ويلسون .. وأزمة الرواية المعاصرة

بدأ « أنجوس ويلسون » حياته الأدبية - شأنه في ذلك شأن س . ب . سنو - بالهجوم على الرواية « الجمالية » أو « التجريبية » كما كان « جيمس جويس » و « فرجينيا وولف » ينسجان خيوطها في العشرينات من هذا القرن . ويتحدث « ويلسون » عن عودة الرواية التقليدية منتصرة مظفرة إلى الأدب الإنجليزي في العشرة الأعوام الماضية ، كما يتحدث عن الدور الذي لعبه في عودة الرواية الإنجليزية المعاصرة إلى أصولها التقليدية الفيكتورية فيقول : « إن الرواية الإنجليزية التقليدية كما كان الفيكتوريون العظماء ينسجون خيوطها - تلك الرواية بمضموناتها الاجتماعية القوية التي تعنى بتصوير الإنسان في المجتمع وليس بمعزل عنه أو بين صفوة قليلة من الأصدقاء ، تلك الرواية التي اشتهرت قبل كل شيء بالإلشاء الروائي القوي الدعائم القائم على الحكاية وعلى الحبكة المتينة وليس على التجربة الشكلية أو اللفظية . . أقول إن تلك الرواية قد عادت إلى إنجلترا بتوجيه النصر في العشرة الأعوام الماضية . وأتشم أن أكون قد لعبت بعض الدور وأسهمت بعض الشيء في عودتها هذه . . »

وأحب في هذا المقام أن أتناول تهمة « التحيز الأخلاقي » التي يمن لبعض النقاد أن يلصقوها « بأنجوس ويلسون » . وتتلخص تهمة « التحيز الأخلاقي » الموجهة ضده في أنه يظهر عطفاً ملحوظاً على بعض شخصياته الروائية المنحرفة جنسياً ، وهيب للذود عنها بطريقة غير مباشرة ، في حين أنه يبدي مقتته الأخلاق لبعض شخصياته الروائية الأخرى . ولعلنا نجد أوضح مثل على تحيز « أنجوس ويلسون » الأخلاقي في روايته الأولى « السم وما بعده » ومنها نجد أن « ويلسون » يعطف عطفاً ظاهراً على بطل روايته « برنارد ساندز » قبالرغم من علاقته الجنسية الشاذة بكل من « إيريك » ، و « تيريس » فإن « أنجوس ويلسون » يسخر ملكاته الفنية في إظهاره في إطار حبيب إلى النفس لما يتميز به من حب عارم للإنسان ، وصلابة في الحق ، وحماية الأبرياء من برائن الرذيلة والاثم والاعتداء . وسائر الخطايا التي يرتكبها « برنارد ساندز » مغفورة له ، في حين أن خطايا الآخرين مغفزة للنفس تشير الاستبشاع كما هو واضح في عرض « أنجوس ويلسون » لشخصية « مسز كرى » التي تتاجر في أعراض العذارى ،



فهو يصورها على أنها شخصية دنيئة خسية بالرغم مما ذكره في إحدى محاضراته في القاهرة من أنه حاول جاهداً أن يجد لها أسباباً مقبولة تبرر سلوكها الشائن . ولا شك عندي أن محاولته لم تكن بكثير من النجاح . ويتضح لنا أيضاً موقف « ويلسون » المتميز من استبداده الأخلاق لسلوك « هيوبرت روز » المهندس المماري الذي يتوق إلى اغتصاب عرض فتاة ساذجة صغيرة السن .

والأمر الذي يؤكد تحيزه الأخلاق لبعض المنحرفين على حساب البعض الآخر أنني عندما ذكرت له أنه ، فيما يبدو ، يظهر عطفه على كل شواذ الجنس في العالم دون تفرقة ، أوضح لي بجلاء أن عطفه على شواذ الجنس الذين يعاملون شركاءهم في الشلوذ معاملة تنهض على الاحترام الإنساني المتبادل يفوق بكثير عطفه على الشواذ الذين يعاملون شركاءهم على اعتبار أنهم مجرد أدوات للمتعة ومصادر للذة .

وفي محاضراته التي ألقاها « أنجوس ويلسون » في القاهرة تحدث عن مصير الرواية في عالم يتزايد فيه الاهتمام بالعلم والتكنولوجيا ، فقال إنه لا يمتقد أن مصير الرواية المعاصرة مظلم كما يحلو لبعض الناس أن يصوره . وفي صوت خله الشجن وظهر عليه التأثر والانفعال قال « ويلسون » إنه إذا تحققت نبوءة هؤلاء المتشائمين وأصبحت الرواية بالضمور والتآكل في عالمنا المعاصر ، فمضى هذا أن الإنسان قد تخلى عن قدر كبير من قيمته كإنسان .

ودعا « أنجوس ويلسون » في محاضراته إلى إتباع تكنيك روائي جديد مستمد من المسرح يسمى « تكنيك تنفير القارئ وصدمة » . ويستخدم « أنجوس ويلسون » نفسه هذا التكنيك في رواياته . ففي « الرجال المواجهين في حديقة الحيوان » يروي لنا البطل « سيمون كارتر » تجربة جنسية خاضها من شأنها أن تهز القارئ هزاً عنيفاً ، وأن تفيقه من غفوته إذا كانت رتابة أحداث الرواية العادية تغريه بها . ويبرر « أنجوس ويلسون » مثل هذه الأحداث في رواياته بأنها حيل يلتجئ إليها كروائي حتى تشد انتباه القارئ إليه دون أن يعنى هذا أن مثل هذه

الأحداث واقعية . وبين لي في هذا الصدد أن أذكر أنني أتفق مع « أنجوس ويلسون » في أشياء ، ولكنني أختلف معه في أشياء كذلك . إنني لا أستطيع أن أنكر أن اتباعه « لتكنيك التنفير » الذي يشير إليه في محاضراته يجذب انتباه القارئ حتى ولو كان يغط في سبات من الملل عميق . ورواية « الرجال المواجهين في حديقة الحيوان » مصداق لذلك . فهي تكاد أن تكون أبتم ما كتب « أنجوس ويلسون » على الملل على الإطلاق (وقد اعترف « ويلسون » لي بأنها لم تلاق نجاحاً عند صدورها) . ولكن هذا الملل يتبدد بطبيعة الحال عندما يصطدم القارئ بهذه الأحداث . وليس من شك في أن « أنجوس ويلسون » يستخدم هذا التكنيك العجيب بنجاح شديد . ولعل المقارنة بين رواياته وروايات « أريس ميردوك » تشير إلى نجاحه المؤكد في هذا الصدد . فروايات « أريس ميردوك » إن هي إلا سلسلة لا تنقطع من الأحداث المنفرة التي تجعل القارئ يفتر غاه من فرط دهشته لبعض الوقت . ولكن هذه الدهشة تنتهي بالاعتفاء نظراً لأن القارئ يألفها لكثرة تكرارها .

ورغم اعترافي بأن استخدام هذا التكنيك الغريب بشد انتباه القارئ إلى أحداث الرواية فإني أرى أن هذا التكنيك لا معنى له إلا إذا كانت الأحداث المنفرة التي يسوقها في رواياته تساعد على تطوير حبكة . وهذا ما لا نجده في « الرجال المواجهين في حديقة الحيوان » . فهذان الحدثان المنفران اللذان ساقتهما « أنجوس ويلسون » في روايته لا يخدمان تطوير الحدث الروائي من قريب أو بعيد .

وتراودني بعض الشكوك والخاوف فبالرغم من أنني لا أشك أن « أنجوس ويلسون » يبغى الاثارة من وراء أحداثه المنفرة ، إلا أن أخشى ما أخشاه أن « أنجوس ويلسون » يبغى شيئاً أعمق في أغواره من مجرد الاثارة والتلهي ، وهو ما لم يقصحه عنه في محاضراته لأنه لا يحب أن يقصحه عنه . أخشى أن يكون هذا التكنيك الروائي الجديد الذي يدعو إليه « ويلسون » أداة يتوسل بها إلى التعبير عن نظراته إلى الإنسانية وموقفه الفكري

من الأحياء . لقد سمعت « ويلسون » في محاضراته في القاهرة يشي عاطر الشاء على « جون أوزبورن » لأنه يتحدث الناس الذين يصفون أنفسهم بأنهم إنسانيون بأن يقدم إليهم نماذج بشرية منفردة ليس منها ما يشير الحب . وكأن « أوزبورن » بذلك يقول لهم : « أنتم تصفون أنفسكم بأنكم إنسانيون ، غفروا هذه النماذج البشرية المنفردة ، وأرونا كيف تستقبلونها وكيف تفقون منها ؟ » .

أعود فأقول ، أغشى ما أغشى أن « ويلسون » لا يقصد الاثارة وحدها عندما يستخدم هذا التكنيك الجديد ، ولو كان يقصد الاثارة وحدها لكان الأمر . ليس من الجائز أن « ويلسون » يفعل في رواياته نفس الشيء الذي يعتمد في مسرحيات « أوزبورن » ؟ وكأن « أنجوس ويلسون » يريد أن يقول : « أيها الإنسان الذي المناق ، المؤمن بالتقدم وبالقيم العليا . . . إلى آخر هذه الأمور الجميلة . انظر إلى امرأة الوحل تر صورتك . تر نفسك عارية كما ولدت . . . فاذ أنت فاعل ؟ » .

ويحدثني الأمل ألا يكون تفسيرى صحيحاً ، لأن صحة التفسير تنطوي على ألم عظيم بغير حدود . فمتأها أننا نقف أمام فنان لم يبلغ ذروة التشاؤم فحسب ، بل أننا أمام إنسان يكره البشر ويزدريهم بصورة لم يسبق لها في تاريخ الأدب نظير . . . بصورة تتضاءل أمامها مرارة « جوناثان سويت » سيد المتشاؤمين . حينئذ يصبح تشاؤم « بيكيت » ، بالمقارنة ، ضرباً من التفاؤل وإيماناً بالحياة والأحياء . لقد أتاحت لي الظروف أن أعرف « أنجوس ويلسون » أديباً يسرى في أدبه قبس من الضياء والرجاء بالرغم من كل ما يحيم على رواياته من ظلام ، كما أتاحت لي الظروف أن أعرف « أنجوس ويلسون » إنساناً يتدفق بالحياة وينطق بطيبة القلب ومحبة الأحياء . وأمل أن أكون قد أسأت الفهم وأن تكون الرؤية قد اختلطت على فقرات « الكل » في موضع « الجزء » ، وشاهدت « الظلمة » في مكان « النور » .

رمسيس عوض



شأنها تحريك المشاهدین جسائياً إلى جانب تحريكهم نفسياً ، فالحركة عنده هي المسرح .

هذا الفنان الرابع هو جون - لوى بارو الذى ولد عام ١٩١٠ ، وبدأ حياته الفنية بعد ٢٤ عاماً من مولده ، وفي هذا يقول : « كما يبحث كل فنان عن شكل فنى يلائمه كنت أنا في حاجة إلى كادر كبير يستوعب طاقى ، وسرعان ما اهتمت إلى المسرح ، ذلك الملاق الذى سرعان ما احتوائى في داخله واستولى على كل كيافى . » وفي عام ١٩٣٦ تعرف إلى مادلين رينو ، كانت في ذلك الوقت نجمة معروفة ولم يكن هو أكثر من ناشئ ولكنه ناشئ جريء وشجاع يتخطى سلم الشهرة بسرعة وذكاء . . . تمثل هذه السرعة في قيامه ، بعد عامين فقط من اشتغاله بالفن المسرحي ، بإعداد رواية ولیم فوكنر « بينا احتضر » وتقديمها على المسرح

جان لوى بارو

في يوم المسرح العالمي

ثلاثة هم الذين غيروا وجه الفن المسرحي في فرنسا : كويو وآرتو وويلار . ولكن فناناً رابعاً جاء يغزو الحقل المسرحي دون أن يتربع على قمته ، ذلك أنه بالرغم من تخطيه الحلقة الخامسة من عمره ، لا يزال شعلة متوهجة تضيء المسرح كل ليلة ، ودمماً حاراً يملأ الجو المسرحي حركة وحياة . . . جاء يغزو المسرح ، فلم يصف جديداً إلى وجهه الذى تغير بقدر ما خلق له وجهاً آخر جديداً .

صحيح أنه سار على هدى أساتذته ، وضع « الإيماء » في خدمة العمل المسرحي كما فعل كويو ، واستخدم « الفنون التشكيلية » كما فعل آرتو ، وحافظ على « الإيقاع » في الفعل والحدث والحركة كما فعل ويلار ، ولكنه جمع بين هذه الرؤى المسرحية المختلفة للوصول إلى خلق « لغة مسرحية » قولها الحركة التى من



لقاء كل شهر

في يونيو ١٩٣٦، وقيامه كذلك بإخراج مسرحية «نوموتس» لسرفانتيس في أبريل ١٩٣٧ من إعداد جون كو. ويشتمل هذا الذكاء في إدراكه لمبقرية مادلين رينو وتمرة إليها بسرعة وإصرار.

فما هي حكاية «نوموتس» وما هي قصة «مادلين»؟

يقول بارو: «كنا نشعر بالمذابح الإنسانية في قيام الثورة الأسبانية، فجاءت هذه المسرحية رمزاً للحرية الحقيقية، والحقيقة دائماً لها وجهان، المرئي واللامرئي... الطبيعي وما فوق الطبيعي. الواقع والخيال...»

أما «نوموتس» ١٩٦٥: «أي نفس المسرحية وهي تعرض في نوفمبر ١٩٦٥ فكانت تقدم، للأسف الشديد، سلوكاً حضارياً ما زال العالم المتشددين في حاجة إليه... فالحرب الأهلية الأسبانية لا يمتني انتهاءها نهاية مأساة الإنسان، بل أن جذورها تمتد بعيداً... بعيداً وثبتت كل يوم وفي كل مكان.

من أجل هذا المفهوم المصارع للحرية أعاد بارو تقديم هذه المسرحية على المسرح بعد ٢٨ عاماً فكانت بدايته ونهايته... بدايته في عالم المسرح ونهاية مطافه في المسارح المختلفة قبل أن يتول إدارة «مسرح الأمم». فقد تنقل بارو بين مسرح «الأتيليه» ومسرح «أنطوان» ومسرح «مولير» ومسرح «الماديني» ومسرح «القصر الملكي» ومسرح «ساره برنار» وأخيراً ومنذ ١٣ عاماً حينما حقق رغبة وذير الثقافة الفرنسي أنغريه مالرو في أن يشترك مع مادلين رينو في تكوين فرقة خاصة بمسرح «الأرديون» - مسرح فرنسا. تلك هي حكاية «نوموتس» أما قصة «مادلين» فيلخصها بارو في هذه العبارة الكثيفة: «جاء كل منا من طريق مخالف لطريق الآخر، وأصبح اتحادنا المسرحي لقاء يكل به أحداً الآخر، ولكن هذا الاتحاد لم يكن ليتحقق لو لم تكن قلوبنا متشابهة».

تأثر بارو أكثر ما تأثر في عالم المسرح بخمسة كتب: «فن الشعر» لأرسطو و«الأحداث الثلاثة» لكوروني و«مقدمة كرومويل» لموجو و«فن المسرح» لجوردون كريبج و«المسرح وبديله» لأنطونين أرتو. تأثر بهذه الكتب الخمسة ولكنه كان أشد تأثراً بالأول والأخير، فالأول منحه التفكير النظري الخالص والأخير جعله يخوض التجربة العملية الحية... ومن هنا وبالإضافة إلى علم وشخصية أستاذه شارل دولان تعلم المسرح وأحب المسرح وبرع في المسرح الذي من أجل الارتفاع بمستواه عمل بالسبيل كارهياً ليكسب أموالاً يعوض بها خسائره.

وأراد بارو أن يحقق فكرة «المسرح الشامل» التي استحدثها أرتو من الشرق الأقصى ومن المدرسة التعبيرية الألمانية، وتقوم هذه الفكرة على استخدام الأقنعة والقطعات السينمائية والباليه والفناء والإيقاعات البدائية المختلفة... غير أنه وجد في تحقيق فكرة «المسرح الشامل» خطورة بالغة على العمل الفني وخاصة على الوحدة الجمالية. ومثل هذه النظرية لا تطبق في المادة إلا على الأعمال التي تحمل في ثناياها مضامين ثقافية تاريخية معينة كمرحية «كريستوف كولومبس» ومرحية «الأوريشيا» أو التراجيديات اليونانية على وجه العموم. لم يكن أرتو يجهل ذلك ولم يقع بارو في خطأ من هذا النوع وإن كان قد وقع في خطأ من نوع آخر هو «الإعداد للمسرح»، وذلك عندما أعد روايات كافكا وبالتحديد ثلاثيته الشهيرة «القضية والحسن وأمريكا» وأيضاً عندما أعد روايات دوستويفسكي، فكانت النتيجة أن كافكا الحقيقي وكذلك دوستويفسكي لم يظهر على المسرح. لهذا كانت أنجح الأعمال التي قدمها بارو هي الأعمال الفرنسية الكلاسيكية والأعمال الطليعية بعض الشيء. قدم لراسين (فيدر ويجرينيس وأندروماك) فظهرت ثقافته

الأدبية الرقيقة وموهبته الفنية الأصلية وعبقريته المسرحية النادرة ، وقد هذه الأعمال الثلاثة قمة ما أنجزه بارو المخرج والممثل المسرحي بقدر ما تعد قمة ما أنتجه راسين الشاعر والكاتب المسرحي هذا إلى جوار مسرحيات لماريفو وموليير . وبعد خطأ « الإعداد للمسرح » يجرى خطأ آخر هو عملية « الفرنسية » ، كما تقول نحن هنا « القصير » أو « التعريب » فعل هذا في مسرحية « كلب يستأنف لوب دى فيجا » الأسبانية و « بشأن الكرز » الروسية . وعندما عرضت هذه الأعمال علق آرتو عليها قائلاً : « هذه الأعمال بلا رأس ، أى أن الدراما العتيقة تنقصها فالحدث أعنى من الشخصيات ، وصراع الأبطال ممزق لا تعدو الحركة فيه أن تكون مجرد طريق ، حيث الإنسان لا يصبح إلا شيئاً ضئيلاً وبسيطاً » .

وباريس هي التي حدثت رؤيا بارو وضيق من نظرتة : فالسجون الذهبية التي نعم بها : كسرح « الماريقي » ومسرح « الأوديون » ، كادت أن تقتل فيه روح الشجاعة والمغامرة . حتى أن سيلفيان دوم في كتابه « الإخراج في المسرح المعاصر » (١٩٥٩) هاجمه قائلاً : « إنه مخرج شجاع وموهوب ولكنه ليس خالقاً » . ليس خالقاً لأنه لا يتمتع بحس شاعري بما دعاه إلى تحقيق فكرة « المسرح الشامل » ليستفيض بها عن هذا الحس المفقود . فكان يقوم بعمل كل شيء ، الإخراج والتثيل وتصميم الديكور والملابس والإضاءة إلى آخر أبعاد الفن المسرحي . ولكن شيئاً على جانبي كبير من الأهمية من شأنه أن يفكر له هذا الخطأ هذا الشيء هو الإقدام والجرأة على تقديم كل جديد ، وتشجيع كل غصن ينمو أو زهرة تتفتح . أتاح الفرصة في التأليف لكريستوفر فرامى ، وأخرج مسرحية « حلم المساجين » و « الليل له بهجة » كما أخرج مسرحية برندان بيهان « الرهينة » . وفي التثيل أتاح الفرصة

لسامى فرامى ، وقدم عملاً لكلوديل على مسرح « القصر الملكي » وعملاً آخر لجورج شحاته على مسرح « ساره برنار » ثم توالى تقديم مسرحيات كلوديل وغيره من الكتاب الجدد .

وبارو هو الذى أنشأ « المسرح التجريبي » بفرنسا وقدم فيه لأول مرة مسرحية « وصال وحجارة » لجون-بيير فامى ، وهو الذى أنشأ « الحلقة الموسيقية » وهو الذى سمح لروجه بلان بتقديم « الأيام السعيدة » لسمويل بيكيت والاستعداد لتقديم « البارامان » لليون جونييه و « الفارس وحده » لباك أودبيرق وإذا كان لا بد من استكمال القائمة التي لا تنتهى عن أتاح لم بارو الفرصة وشجعهم فارتفعت أسماؤهم بفضلهم إلى مكانة مرموقة في عالم المسرح الفرنسي فإن يوجين يونسكو ، أو بالتحديد أعماله الأولى « الخريت » و « السائر في الهواء » يوسمه أن يختم هذه القائمة هو ومارى بيل ومادلين رينو اللتان تعتبران الآن ألمع ممثلتين في فرنسا المعاصرة .

إن بارو الفنان ، صاحب النظرة النافذة لا يملك المرء وهو أمامه إلا أن يعجب به ويحبه ويقدره . ولا شك أن القائمين على الحركة المسرحية في فرنسا وفي مقدمتهم الأديب المستول أندريه مالرو يشعرون نحوه بهذا الشعور . . . لذلك كان رائداً عندما تخلى جوليان عن إدارة مسرح « الأم » أن أسندت إدارته على الفور إلى جون-لوى بارو بتعيينه مديراً له . وقبل بارو هذا المنصب الهام وصرح قائلاً :

« سوف أجعل من مسرح « الأم » مسرحاً عالمياً بحق ، لذلك سأفتح أبوابه أمام كل الفرق الأجنبية الجادة لتقدم فيه عروضها بلغاتها الأصلية وباللغة الفرنسية ، كما ستقوم فرقة المسرح بزيارة الدول المختلفة وتقديم عروضها في هذه الدول . وقد تلقيت رداً على دعوتي موافقة كل من لورانس أوليفيه وبيتر بروك



ويبدو كذلك أنه في مقابل دعوته
لفرق عديدة تقوم بزيارة مسرحه فإنه
وعد بزيارة دول عديدة من بينها
الجمهورية العربية المتحدة . ولكنه عاد
فأكد هذا الوعد وصرح بأنه سيزور
الجمهورية العربية المتحدة وبالتحديد في
« يوم المسرح العالمي » أي في ٢١ مارس
على رأس فرقته المسرحية ، تصاحبه في
هذه الرحلة ، التي نرجو ونأمل أن
تتحقق ، رفيقة عمره وشريكة مجده الفنانة
المبدعة مادلين رينو . فهل سنرى حقاً
الثنائي العالمي رينو-بارو بعد أيام في
القاهرة . . نرجو !
فتحى العشري

وانجبار برجان وإدوارد البنى وزيفيرلى
على زيارة مسرح « الأم » وتقديم عروض
فرقهم على خشبته ، فهؤلاء الفنانون ،
والكتاب يدرون في بلادهم مسارح
جادة ، وزيارتهم لمسرح « الأم » لها
قيمتها ودلائها ، إنها كسب كبير لنا
نحن الفرنسيين .

ويبدو أن بارو يفكر في تزويد
مسرح « الأم » بترجمين فوريين يقومون
بترجمة النصوص المسرحية المعروضة إلى
مختلف اللغات وتوصيلها إلى المشاهدين ،
كل على حسب اللغة التي يعرفها ، عن
طريق ساعات أوتوماتيكية توضع في
الأذن .

هـ . د . أدون .. وأزمة الشعر الحديث

« وستان هيو أودين » شاعر إنجليزي
ولد عام ١٩٠٧ بالقرب من مدينة
برمنجهام بإنجلترا ، ولحق اسمه منذ
ما يُربو على خمسة وثلاثين سنة ، حين
نشر أول ديوان له وقت أن كان طالباً
بالجامعة ، لا يكاد يناهز من العمر
العشرين ربيعاً ، وهو ينحدر من أسرة
متوسطة الحال ، سار في دروب التعليم
التقليدية المعروفة وتولى كرمى الأستاذية
في الشعر بجامعة أكسفورد ، ولم يكف
طيلة هذه السنين عن استناب قرائه
وإثارتهم ، بل واستنابهم كذلك برصانة
شعره وقوة أسلوبه ونصاعة بيانه . وينتظر
أن تتولى دار « قابر » للنشر في القريب
إصدار ديوانه الجديد الذي يحمل عنوان
« حول المنزل » ، وهو مجموعة من
القصائد التي يهديها الشاعر كلا إلى صديق





لقاء كل شهر

ويلور موضوعها حول حبريات منزله
الريفي الصغير بالنمسا حيث اعتاد في هذه
الفترة من حياته أن يقضى به ستة أشهر
من كل عام .

ولعل أول ما استلفت النظر في
شخص أودين الشاعر - وقليل من الناس
من يستطيع أن يسجل اسمه كشاعر في
جواز سفره كما يفعل أودين - بتلك
الحيوية التي ينبض بها بنيانه ، وذلك
الوجه المفضل الذي وصفه ساخراً بقوله :
« إنه أشبه بفطيرة عرس ، ألقيت تحت
وأبل من المطر » ، وذلك النثر الذي تحس
أنه يهدر بالكلام دوماً دون أن تراه عين
الرائي .

وقد ظهرت بوادر موهبته الشعرية
أول ما ظهرت وهو لم يزل بعد في سن
مبكرة لا تتعدى الخامسة عشرة ، ومنذ
ذلك التاريخ شق طريقه الجاد الشاق في
الحياة . وقد تصدى في العقد الثالث من
عمره لكتابة المسرحيات الشعرية ،
فاشترك مع صديقه الحميم كريستوفر
اشروود في وضع مسرحيتين شعريتين .
وقد كتب عنه اشروود في عدد من الأعداد
الأولى التي صدرت من مجلة « الشعر
الجديد » التي كان يرأس تحريرها جيوفري
جريجسون والتي نول أودين تحريرها
من بعده سنة ١٩٣٧ ، يقول : « إذا
كان لي أن أقدم للقارئ شعر وستان هيو
أودين فإن أسأله بادئ ذي بدء أن يتذكر
ثلاث نقاط ، أولها أن أودين يعتبر في
الأصل عالماً أو أنه كان على الأرجح
« عالماً تلميذاً » وثانيها أنه موسيقى وفقيه
بالطقوس الدينية ، ومن ثم فقد كان لازماً
على حين اشتراكه معه في عمل أدبي أن أكون
على حذر منه حتى لا أجده شغوفاً الرواية
وقد خرجت جميعها ساجدة بين يديه ،
ذلك لأن أودين ، لو ترك شأنه ،
لأحاط كل مسرحية إلى أوبرا عالمية أو
قداس كبير . . . وثالثها أن أودين
اسكتلندي الأصل . فإسكتلندة هي منبت
عائلته ، بل لقد نشأ أودين نفسه على
الأساطير الأيسلندية التي كان لها فيما بعد
أثر كبير على أعماله . »

وتتدفق قصائد أودين التي نظمها
في بواكير حياته ، قوة وحيوية ، بل
إنها تلهب ناراً وتتأجج لهباً ، فقد

اكتشف فيه الناس في كل مكان حين ظهر
ديوانه الأول بعنوان « أشعار » صوتاً
جهورياً جديداً ، وأعجب له حين يقول :
انظر هناك حيث يمرج الطريق
المنخفض

على المزرعة ذات الحصون
انصت إلى ضيعة الديك في الوادي
الغريب

هل نحن معشر الأبطال الصناديد ،
أوجب علينا إذن أن نهرع بين الشرك
والصقر الجارح ؟

قرون كتائب الظلام تترصد للنزال
وصوت تمخض أنهار الجليسد بين
ظهورنا يدوي

وفي عام ١٩٢٨ ترك أودين جامعة
اكسفورد فرأى والداه مكافأته بالسلاح
له بقضاء سنة خارج البلاد ، فاختار
برلين لرحلته ، ويقول أودين : « عندما
كنت طفلاً صغيراً بالمدرسة الإعدادية
خلال الحرب العالمية الأولى ، كنت كلما
همست بتناول قطعة أخرى من الخبز
والزبد ، يبادرن أحد أساتق قاتلاً :
« يخيل لي يا أودين أنك تريد أن يظفر
شعب الهون بالنصر » . . . وبذا ارتبطت
ألمانيا في ذهني بالملذات المحرمة . وقضى
أودين فترة من الوقت بألمانيا بصحبة
كريستوفر اشروود ، وفي عام ١٩٣٦ ،
اصطحب لويس ماكينيس في رحلة طويلة
كتب خلالها « رسائل من إسكتلندة » ،
غير أن ثمة أزمة شخصية نزلت بأودين
في ذلك الوقت ، ويقول أودين إنه
لا يعرف على وجه التحقيق ماهية ما كان
يعانيه إذ ذاك ، ولكنه شعر بأن ثمة ما يدفعه
إلى مفارقة البلاد ، حتى أنه عهد بعد رحلة
له إلى الصين سنة ١٩٣٨ ، إلى أن يقطع
صلته بالإنجلترا ويتزوج مع اشروود إلى
نيويورك ، ساعين في طلب الجنسية
الأمريكية .

ويعتبر أودين من المهاجرين ، ولو
أنه لا يباه كثيراً بهذه الصفة التي تحمل
من معاني المقاومة والمعارضة السياسية
الكثير . وهو يأبى أن يوصف بأنه شاعر
سياسي كما ينكر انكاراً باتاً وجود
ما يسمى « بجماعة أودين » على الرغم من
ارتباط الشعراء المعاصرين له « دبندر »
و « راي لويس » باسمه على الدوام .

وعلى الرغم من تفرقه في مناصرة أحزاب اليسار إلا أنه لم ينضم قط إلى صفوف الحزب الشيوعي .

ويقضى أودين في الوقت الحاضر شطراً من حياته في داره الريفية المتواضعة بانمسا ، كما يقضى الشطر الآخر يشقته الزهيدة الایجار في نيويورك . إلا أنه يداوم على زيارة إنجلترا ، فيما لا يقل عن مرة في العام . والحق أن أودين لم يقطع صلته بالماضي تماماً ، فقد قضى في شمال إنجلترا طفولته المنزلة الحزينة ، وكانت والدته تصحبه في أيام العطلات إلى وديان يوركشاير ونورثمبرلاند حيث كان يقيم في أحلام يقظته عوالم معقدة التركيب ، كثيرة الشعاب ، مليئة بأنواع من الآلات والروافع ودوائر مغلقة لا نهاية لها ، يقف هو منها موقف الآدمي الوحيد الذي بأهلها والخالق الوحيد لها .

أما عن رأيه في قضية الشعر الحديث فهو يقول : « لم يخطر إلى قلبي على بال أن أكتب شعراً كالذي يسمى بالشعر الحديث ، ذلك لاعتقادي أني لن أجد في نظمه أية مسلاة . فمن رأيي أن نصف متعة الكتابة تتحقق للمرء حين يلتزم فيما يكتب بقواعد وأصول ، باللقما بلفت قسوتها . فلا يسمى أن أتصور قصيدة خلواً من القواعد والقيود ، مثلاً لا أتصور الكون غفلاً من القوانين والسفن ، أو أتصور لعبة لا تخضع لقواعد وأصول » .

وإنتاج أودين من الشعر كبير ، بل إنه مفرط الفسحامة كما يعترف هو بنفسه ساخراً . فقد مارس نظم القريض على اختلاف صورته وأشكاله طوال حياته المديدة .

وأخيراً فإن أودين يمد بحق أبرز شعراء الإنجليزية المعاصرين قاطبة وأحقيهم بالتقدير بمد وفاة الشاعر ت . س . اليوت رمزي جرجس

جياكوميتي .. فنان الكتلة والفراغ

مات القروي ابن قرية ستامبا . . مات الرجل الذي ضاع بين الفراغ والكتلة . . مات البرقو جياكوميتي الشاب السويسري وهو لم يتعد بعد الخامسة والتستين .

وجياكوميتي ظاهرة ذات أهمية خاصة في فن النحت الحديث . . إن تماثيله الدقيقة الرقيقة المستطيلة . . ذات الأشكال المشوهة الخادة التي يلعب فيها الفراغ دور كبيراً ، تبدو متشابهة على كثرتها ، وتبدو كما لو أنها متأثرة بفن الحفر . ولقد تأثر جياكوميتي في تماثيله بشعوره الخلل بالبعد وبالمسافة التي تفصله عن الآخرين . . ويحلل سارتر ذلك بقوله : « إن المسافة عنده ليست انمزالاً إرادياً . . ولا حتى تراجعاً » . وهذا ما عبر عنه جياكوميتي في رسالة بعث بها إلى ماتيس

في عام ١٩٥٠ « إن تلك المسافة التي تحدد البعد عن الآخرين هي نتاج قوى تجاذب ، وقوى تنافر » . وبذلك فرض الفراغ نفسه على الكتلة . . مما عبر عنه جياكوميتي بقوله : « إذا شعر المطلق بالفراغ حول الرأس . . أكون في هذه الحالة قد نجحت . . وإذا نجحت في أن أوضح الفراغ حول الوجه فإن الحياة التي ستظهر حينذاك ستكون خفيفة » . .

والحق أنه ما من أحد حاول تصوير الفراغ بوهي كامل قبل جياكوميتي . . فنذ خمسينة عام - كما يقول سارتر - واللوحات ممتلئة حتى لتكاد تتفجر من هذا الامتلاء . وجياكوميتي لا يرى الإنسان إلا في اللحظة التي يبدأ فيها برسه أو بنحت تماثيله . . وهو بذلك يتصل بالواقع عن طريق فنه « إذا رأيت شخصاً



« الشيء غير المرقى »
١٩٣٤ - ١٩٣٥

تأثر بالسريرية وأهم تماثيله في تلك الفترة
« المرأة المضطربة » .. و « الكرة المعلقة »
و « مشروع ميدان في المدينة » .. ويلعب
الفراغ دوراً كبيراً في هذه التماثيل . وفي
عام ١٩٣٤ تحول جياكوميتي من السريرية
إلى التجريدية .. لكنه قال عنها بعد ذلك
« حينما فهمت ميكانيكية التكوين التجريدي
.. لم تعد التجريدية تستثيرني ، بل لم تعد
اكتشافاً جديداً » .. وبعد ذلك حاول
جياكوميتي أن يخلق لنفسه شكلاً واضحاً
ومحدداً ، فكان أن أخرج للناس تماثله
« الشيء غير المرقى » .. وهو لامرأة ..
وتتميز بخطوطه بالصرامة والاستطالة ..
والفكرة المثقفة التي يحملها التمثال عن
المرأة .. وفي عام ١٩٣٥ أجبر
جياكوميتي نفسه على أن يعود إلى الموديل
الحى .. الذي كان قد هجره منذ حوالي
عشر سنوات ، ومن هذه الفترة إلى عام
١٩٤٠ كان أخوه ديجو هو موديله
الوحيد .. « في البداية كنت لا أرى
شيئاً .. كان كل شيء يبدو غريباً وغير
مفهوم .. إن الوجه الإنساني يرفض
النظرة المتسايلة .. لذلك أصبحت الملاحظ
ملطخة .. محايدة .. امتصت منها الحياة ».

كل يوم في نفس المكان .. فأنا لا أراه
مختلفاً .. لكنني أراه كل يوم أفضل من
اليوم السابق .. لأنني أعمل لكي أرى
أفضل ..

ولقد مارس جياكوميتي النحت
حينما كان في الثالثة عشرة من عمره ..
واختار موديلاته من أعضاء أسرته ..
أخواه .. ديجو وبرونو ، واخته
أوقيل ، ووالدته ..

وتأثر جياكوميتي بالشعر الألماني ..
وبرميرانت .. وفان آيك .. كما تأثر
بالفن الفرعوني الذي تعرف عليه حينما
كان يزور إيطاليا .. وفي عام ١٩٢٦
تخلص جياكوميتي من الموديلات الحية ..
حينما اكتشف عدم قدرته على تصوير
التعبير المتحرك عن الحياة .. وبدأ اتجهاً
جديداً في النحت تأثر فيه بالفن البدائي ..
وأهم أعمال هذه المرحلة « الزوجان »
و « امرأة » .. وكلا التمثالين يحملان
قيمة رمزية عميقة .

وفي عام ١٩٢٧ تأثر جياكوميتي
بالشكسية من خلال رؤيته لأعمال لورنز
وليبيشيز .. فتميزت هذه الفترة
بالتسطيح .. والاستطالة ومراعاة التناسب
بين أجزاء التمثال .. وفي عام ١٩٢٨



تماثيل أو على لوحات ! ! » . . لذلك أراد جياكوميتي أن يضيف على تماثيله حياة حقيقية . . فديناميكية الكتلة مع الفراغ لم تعد تقنعه . . ومن هنا لجأ إلى التلوين . . ولكن . . « عندما لونت تماثيل افصح لي أن هناك عدم توازن في الشكل . . وأصبح من الصعب بالنسبة لي أن ألون شيئاً أنا غير مقتنع به » .

ولقد استمر جياكوميتي يلون تماثيله حتى عام ١٩٦٤ ، عندما لون مجموعة من التماثيل البرونزية كان قد صنعها في فترة سابقة . . قال يومها « إن اللون يحتم على الحليم أن يتضائل . . لأن اللون يعطى شعوراً بالتمدد والانبساط . . وهي بذلك تعطي حجماً . . تماماً كما في التصوير . . فإذا نحت رأساً سوداء . . بدت متناسقة ومتكاملة ، ولكنها تصبح مختلفة تماماً إذا لوتها بلون آخر . . . تصبح كبيرة . . لذلك يجب على التماثيل ألا تكون سميكة . . لتكون متناسقة عند التلوين » . . ومنذ عام ١٩٥٦ . . حتى آخر يوم في حياة جياكوميتي . . والواقعية في التكوين المادي والروحي للرأس البشرية تستثيره . . وتسحره . . ومنذ هذا التاريخ ابتداء جياكوميتي يندمج ويتصل بالوجوه البشرية .

والحق أن أعمال جياكوميتي تفرس على المتلقي أن يشر بها ويقوتها وعمقها . . إنها تملك الواقعية . . وتسيطر عليها . . أكثر مما تسمح للواقعية بأن تملكها لذلك كانت يداه تمسكان بالحياة وهما تنحنيان التمثال . . وكأنهما تحملان كل التقدير لهذا العالم .

روضة سليم

وفي عام ١٩٤٠ قرر جياكوميتي أن ينحت تماثيله من الفاكهة . . ويلاحظ أنه كلما كان هناك صراع . . كلما قل حجم التمثال . . وأصبحت الرسوم أكثر رقة والأجسام أشد ضآلة . . وكان في تلك الفترة صديقاً حميماً لييكاسو . . وسارتر . . وسيمون دي بوفوار . . ومن عام ١٩٤٢ إلى عام ١٩٤٥ أصبحت المنحنيات أكثر حدة . . وأصبح بروفييل الوجه مثل حد السكين . . قال جياكوميتي عن تماثيل هذه الفترة « كنت أعتقد أنني أرى الناس في الحليم الإنساني الطبيعي . . وكلما نحت أكثر لكي أحتفظ بأشكالهم كما هي في الحياة المادية . . كلما تضائل حجم التمثال » . . لذلك فالقاعدة مهمة جداً في أعمال جياكوميتي . . فهي توضع على الأرض . . مضافة على أجزاء التمثال غموضاً وبعداً . . وهي بذلك تجبر التمثال على أن يستغل كل الفراغ المحيط بالتمثال . . فبينما يشكل الخامة مصطفاً ليابهاً شكلاً ومضموناً . . يحول في نفس الوقت الفراغ إلى معنى ، وإلى جزء لا يتجزأ من التمثال وبين أعوام ١٩٤٨ و ١٩٥٠ ابتداء جياكوميتي يصنع تماثيل متحركة ؛ فالمبادئ كانت عبارة عن مساحة محددة بالقاعدة . . حيث يمر الناس بخطوات واسعة وهم غرباء عن بعضهم . . معتادين على وحدتهم مسجونين داخل مواقفهم . . وهم بذلك يخلقون ثوراً دراماتيكياً فيما بينهم . . ومن أهم أعماله في تلك الفترة . « الرجل الذي يسقط » .

يقول جياكوميتي عن أعمال هذه الفترة : « يجذبني دائماً الناس وهم يسرون في الشارع . . أو يجلسون على المقهى . . يستثيرونني وهم أحياء أكثر مما أراهم



« فينوس »
١٩٥٦

محمود عماد عاش في صمت ومات في صمت

نبضات قلب ، وغلجات نفس ،
وأحاسيس إنسان عرك الحياة وخبرها ،
وتجارب سنين عاشها فأخرجها للناس مثلاً
ومبادئ صاغها في كلمات شاعرية فبجاءت
صورة صادقة من نفسه . . وومضة من
روحه تظل تشع في قلوبنا الحكمة والأمل ،
هذا ما يشعر به قارئ شعر الأستاذ محمود
عماد - رحمه الله - الذي قطع رحلة
حياته مثقلاً بالأمانة التي حملها الإنسان
امتثالاً لأمر الله :

ساموه حمل أمانة
وفوه من أجر الأمين
حمل الأمانة بيننا
قد هابها الجبل المكين

والأمانة عنده مسئوليات جسام
تتعلق بحياته الأسرية التي أصبح ربانها وهو
في السادسة عشرة من عمره ، بعد وفاة
والده . . وحياته الوظيفية التي قضى فيها
اثنين وأربعين عاماً موظفاً بوزارة الأوقاف ،
تقلب خلالها في مناصب مختلفة كان آخرها
مدير مراجعة إيرادات ومصروفات
الوزارة وظل بها حتى تقاعد عن العمل
الوظيفي في عام ١٩٥١ . . ولقد خرج
منه خالي الوفاء . . ولكن نفعه عامرة
بالتقوى والفتاة، وهما زاده الذي تزود
به في رحلته هذه :

لكن بأى الزاد قد
عاد الظمين إلى البنين ؟
نادى : بخير الزاد بالتقوى
سوى . بكنز القانين

والقارئ لشعره يلمس مدى تأثير
هذه الفترة في نفسه نظراً لما لاقاه فيها من
صراعات ، وما عاناه من عنت وظلم
واجحاف لحقه كوظف وكأديب ، وهذا
ما كان يقلقه ويؤله دائماً لأن الفنان
أشد ما يؤذيه ويخرج إحساسه أن لا تقدر
موهبة. وكثيراً ما يؤثر عدم التقدير هذا
في نفسية الأديب فيتمزّل الحياة ويكف
عن الإنتاج احتجاجاً على هذا الاجحاف ،
وبمفهم يواصل إنتاجه ليشبعه بثورته
ويكشف عن الأدواء الاجتماعية التي تهدد
أفراد المجتمع . . وشاعرنا انعكست في



شعره أزمته الوظيفية فقد كان يعتبر فترة
الوظيفة سجناً لروحه كم تطلع إلى الخلاص
منه ، وعندما تخلص حمد الله أن حطم
قيوده وتحرر من سجن الاثنين والأربعين
عاماً التي قضاه في الوظيفة . . لأنه أشر
من السجن الأسود الجدران . . فهذا
إصلاح للمجرمين وذلك مفسد للصالحين ،
أصحاب المبادئ والمثل الأخلاقية :

السجن إصلاح وهذا
مفسد للصالحين
السجن يؤذي المذنبين
وذا يثبت المذنبين

ولا يقتصر حديثه عن الخير والشر
والمدحمة والنفاق وأثرهما في المجتمع في
قصيدة واحدة « بل يتردد ذلك في معظم
شعره فيتحدث عن المال وسيطرته على
النفوس الضعيفة التي تستبد منه القوة
وتظن أنها تستطيع أن تغير في مصائر
الأفراد والشعوب وتستطيع كذلك أن
تحقق ما تصبو إليه ما دامت تملك السلاح
القوى . . ولقد عبر عن مأساته هذه . .
مأساة الإنسان الأبي النفس ضحية النفاق
الذي لم يستطع أن يخضعه . فلنستمع إلى
طأوسه وهو يحدث الشمس التي يريد
الوصول إليها ويسمو إلى مكانتها :

وأنا الكيس حلو الشكل
ألف القيا والأكل
في الشوك أسير وفي الوحل
وأراود طيفك في يأس
أفيسو القبح ويرتفع ؟
ويحط الحسن ويتضع ؟
شرح في الغابة متبع
في شرح الغابة ما يؤس

ولقد كان يرى أن من واجبه
كشاعر أن يكشف القناع عن الزيف
والآفات التي تنخر في جسد المجتمع . .
يجب أن يكشف عن هؤلاء الذين ينفرون
الحقائق ويلونوها لصالحهم وسيدهم في
ذلك الجشع ، ودافعهم الطمع والرغبة في
جمع المال . . لقد أفسد هؤلاء
الدنيا « ودنسوا الجبال . . فيقول في



لقاء كل شهر

قصيدة « المقصف المنار » :

كم من معارك أذكأها الجمال هنا
والمسال ، حامية مرهوبة الأثر
وبعد لأي يعود المسال متصراً
كأنه صال بالصمصامة الذكر
ما فيه من شاعر بالحسن مفتن
بل داعر باقتدار المال مفتخر
كف ملوثة قلبي العيون بها
تطوى وتنتشر طاقات من الزهر
لقد اختلطت في هذه الدنيا القيم
وأصبح يميث فيها الشر وليس له زاجر .
ومن يهتم بزجره اللهم إلا الشاعر الذي
يعرف معنى الحياة ويدرك سرها :
فن سوى الشاعر قد هم
من أمرها الباطن والظاهر

وإن كان شاعرنا ينظم الشعر التقليدي
إلا أنه تقليدي الشكل ولكنه عصري
المضمون، إذ قال الشعر في موضوعات
المصر : في الفرة والقمر والصاروخ ،
والقضايا الاجتماعية كتحرير المرأة .. كما
أنه يميل إلى التجسيم فهو في ذلك كابن
الرومي الذي يشبه المكنويات بالمحسوسات
كل ذلك في أسلوب سهل بعيد كل البعد
عن التعميد اللفظي ، والمناسبات الوطنية
تخطئ من الشاعر باهتمام كبير فهو يشارك
فيها بمواظفة، ولنستمع إليه وهو يحدث
الاستثمار ساخرًا منه :

ضيوف النيل هل ملوا المقاما
وما مكثوا سوى سبعين عاماً
لماذا لم يطلبوا المكث حتى
يروها أصبحت ألفاً تماماً

ولقد أصدر الشاعر الجزء الأول

من ديوانه المسمى بديوان عماد سنة ١٩٤٩
وفاز بالجائزة الأولى من الجميع الفئوي
عام ١٩٤٧ ولقد تضمن ما ارتضاه من
قصائده التي نظمها منذ أن نظم الشعر وهو
في السابعة عشرة حتى ظهور الديوان .
ولقد كتب الأستاذ المقاد - رحمه الله -
مقدمة هذا الديوان التي يقول فيها :
« وقد عرفنا شاعرنا المجيد منذ فجر
الشباب صغرناه كما قال عن نفسه وكنا قال
عن شعره .. يقول ما يتاجى به وجدانه
ويوافق سجيته وسجية أمثاله ونظرائه ،

ولا يعنيه بمد ذلك من يشيع بينهم هذا
التجا ، ومن يقف منهم دون الأذان أو دون
الرموس .. وأصبح ما يفهم من هذه
الصفة التي اتم بها شعر هذا الديوان أنه
مناجاة خاطر لخالط ، ومطارحة قريحة
لقريحة، وليس هو بإعلان ولا بدعوة ملحة
تلاحق الناس لتطرق عليهم أبوابهم ،
وتستثير منهم مكامن الشهوات والأهواء ،
ولقد صدر له قبل هذا الجزء قصة
« كليوبترا ومارك أنطونيوس » عام ١٩١٦
وصدر الجزء الأول من قصة « الشاعرة
والمصور » عام ١٩١٧ ، وفي عام ١٩٦١
صدر الجزء الثاني من « ديوان عماد » .
ولقد كان رحمه الله يزعم إصدار الجزء
الثالث بعنوان « عود على بدء » وهو يضم
ما لم ينشر من قصائده الأخيرة في المجلات
وما نشر منه في المجلات ، وما لم يضمه
في الجزءين الأول والثاني من قصائده
الشباب ، كما يتضمن قصة كليوبترا
ومارك أنطونيوس ، ولقد نال وسام
العلوم والفنون وميدالية عيد العلم الثامن
في ديسمبر سنة ١٩٦٢ ، ورغم أنه كثيراً
ما كان يحذر من الدنيا التي ساد فيها الشر
والفساد إلا أننا نراه يدعونا إلى مصاحبة
الدنيا على علاتها محذراً عن الشعر لأنه قد
يشطع به الخيال ويهول الأمر :

إصعبا الدنيا على علاتها
واحذرا الشعر فإن الشعر ماكر

يكشف الخبوء من آفاتهما
فتخالأ أن فيها الخير نادر

هي بالفسدين تمتاز مما
يمرح الطساووس فيها والعقاب

وبها ذو النساب يلقي مرتما
والذي قد جاءها من غير ناب

فكأنه شعر باليأس من إصلاح الدنيا
وأحسن أنه لن يقدر على تغيير مسيرها

ففضل أن يعيشها كما هي .
وأخيراً إننا لا نريد أن نقول له كما

قال هو في رثاء صديقه علي شوقي :

حضرت للدنيا وكافحتها
وما أحست من بها حاضر

وعلمنا فارقتها ما درت
أن الذي فارقتها الشاعر

ابراهيم سعفان



ثمرة نجيب محفوظ

يتميز إنتاج نجيب محفوظ القصصى بأنه حلقات متتابعة تنطوى كل حلقة منها على خصائص معينة . فبعد الثلاثية (بين القصرين عام ١٩٥٦ ، وقصر الشوق عام ١٩٥٧ ، والسكرية عام ١٩٥٧) التى تعكس تطورنا الاجتماعى والسياسى خلال فترة تمتد من عام ١٩١٧ إلى ١٩٤٤ ، يقدم لنا مجموعة قصصية بين الطويلة والقصيرة ، تبحث شخصياتها عن طريق يحقق لها الانسجام مع الحياة ، وتحقيق الذات ، والتطابق بين عالم الهمم والواقع ، واستكناه معنى الحياة . ويتجلى ذلك بوضوح فى « الطريق » عام ١٩٦٣ ، و « الشاذ » عام ١٩٦٥ ، و « ثمرة فوق النيل » عام ١٩٦٥ ، والأخيرة تحصل كثيراً من القيم الشعرية والتعبيرية التى تستأهل الدراسة والتأمل .

• • •

فالقصة تدور فى عوامة فوق النيل ، بين مجموعة من الأصدقاء : أنيس زكى الموظف ، مستأجر العوامة ، وعمل السيد الناقد الفنى ، وأحمد نصر مدير الحسابات

وخالد عزوز كاتب القصة ، ومصطفى راشد الشاوى ، ورجب القاضى الممثل ، وليلى زيدان المترجمة ، وسنية كامل الزوجة ، وسناء الرشيدى الطالبة بالجامعة الأمريكية .

تؤلف بينهم ميات عامة ، تكشفها لنا ثرائهم التى تظهر مدى فهمهم لأنفسهم وعلاقتهم بالمجتمع ، واهتمامهم بالأحداث من حولهم . فأنيس زكى يأتى أن يسمع شيئاً مما تنشره الصحف ، ويقول : « لا توجدوا روستا . . ما أكثر ما نسمع . . . ولكن ها هى الدنيا باقية كما كانت ولا شئ يحدث على الإطلاق » . ويضيف آخر : « فضلا عن ذلك فإن الدنيا لا تهتمنا كما أننا لا نهتم الدنيا فى شئ » . ولا تعنيهم مشاركة الدولة فى أى عمل إيجابى ، فالدولة « منهكة فى البناء ولديها ما يشغلها عن إزعاجنا » . لا يرحبون باقتحام غريب للعوامة ، ولذا فقد قوبل على السيد باستكثار شديد ، عندما أعلن رغبة زميلة صحفية جادة فى الانضمام إليهم . فكيف يقبلونها عضواً جديداً جاداً وهم السلبية



نفسها ؟ ! وأخيراً انضمت إليهم سيارة بهجت ، التي راعها أن المحذرات أهم شيء لديهم ، وبها تتحقق لهم السعادة الحقيقية فهم « يعملون للرزق في نصف اليوم الأول ، ثم يجتمعون بعد ذلك في زورق يسبح بهم في الملكوت » . وإذا تناولوا الأحداث ، فذلك كسادة للضحك ، ويشعرون أنهم لا ينتمون لشيء إلا لهذه العوامة . ولما استطلعت سياره رأيهم في الجدية والعبث ، قال أحمد نصر : « إن كل شيء هو جاد ويمارس حياته على أساس من الجدية ، وأن العبث يقتصر عادة على الأدمة » . ووجدت موضوعاً تعالجه في مسرحية مدارها الجدية في مواجهة العبث . فالعبث فقدان المعنى ، معنى أي شيء ، انهيار الإيمان ، الإيمان بأي شيء ولا أمل . والجدية تعنى الإيمان الذي له صدق الإيمان الديني والذي يخلق البطولات سواء الإيمان بالإنسانية أو بالمعلم ، أو بهما معاً .

ويوماً تنسى في العوامة مذكرتها التي سجلت فيها تحليلاً لشخصيات المسرحية ، حيث يثر عليها أنيس زكى ويقرؤها . فأحمد نصر « يشعر في زاوية من نفسه بأنه مستول ، أو يجب أن يكون مستولا . ويجد في الإدمان هروباً من إحساسه بالثفافة التي تطارده » . ومصطفى راشد « يمي عوامة النفس تماماً ، ويجد ملاذه في الجوزة والمطلق . . يمارس التأمل المستول ، فالمطلق عنده مبرر للإدمان الذي يهبه إحساساً بالملو فوق ثقافته » . وعمل السيد « يطارده الاحساس بالثفافة والخيانة والعبث ، فيمضي في سبيل الجوزة والأحلام الغريبة عن إنسانية جديدة تتخايل أمام عينيه الذاكلتين من خلال التصابيح المهلك . لا عقيدة ولا خلق عنده » . وعماله عزوز « وجد مهربه في الجوزة والجنس والفن الهلامي الذي يفضح ما تتطوى عليه جوانحه من انحلال وإباحية ثم الهوامل للمسرحية ، رجب القاضى « مهربه الحقيقي في الجنس » وأنيس زكى

« موظف خائب ، نصف مجنون أو نصف ميت . نجح في أن ينسى تماماً ما يهرب منه . قابل للاستغلال الكوميدي » ولكنه لن يكون له دور إيجابي في المسرحية » وتنحصر الأدوار النسائية في البطلة وسناء التي تقتصر عليها البطلة كرمز لانتصار الجدية على العبث . ويحظى أنيس المذكرة لسيارة . ويستجيبون لدعوة رجب القاضى ليجوبوا الخلوات في سيارته « وأثناء عودتهم والسيارة تسير بسرعة جنونية تصطدم بشبح أسود يتطاير في الهواء ، ومات دون أن تعرف هويته أو أهله . وينتفض أنيس معنواً أنهم قتلة ، وتلقى الجوزة والكراسي والمسل إلى النيل ، و « ولت الجنة » ، وكانت « خرجة مشثومة » . وحاول رجب أن يفهم ما حدث ، وكان لسيارة رأى آخر ، ولكنهم رأوا أن هذا القتل « ليس بقضية وطن ولا مبدأ » . واعترف على السيد بأن هذا الإثم « خليق بأن يحملنا على إعادة التفكير في كل شيء » . ولم يحتمل أنيس السكوت على الجريمة « كل شيء يهون إلا جريمة القتل » لأن « العدالة يجب أن تتحقق » . وبينما تراجعت سيارة عن عزمها في تبليغ البوليس ، أصر هو على التبليغ لينال كل جزاءه .

• • •

ونجيب محفوظ يرسم لنا أحداثاً القصة بعبارة ترغر بالصور والظلال ، في بناء محكم متناسق ، تشد الألفاظ والعبارات بعضها بعضاً في نسق من الداخل ، فلا حاجة به مثلاً في هذه القصة الطويلة لأكثر من سبع عشرة مرة للاسم الموصل . ومن العوامة هذا المكان المحدود ، وزمانها القصير المنتهى ، ينطلق بنا إلى المكان الفسيح والزمان العميق ، ليصلنا بالكون الكبير ، وبالإنسان الخالد . ويتحقق ذلك من خلال أصوات ورائحة وألوان كائنات حية وغير حية ، حيوانات ونباتات وكواكب هي النسيج الذي تدور فيه أحداث

القصة . وقد وصل كل هذا في عقد فريد ، فيكفى أن تكون مادة النسيج « النجوم والقمر والكواكب والليل والشهب ، والكنسور والديناصور ، والطحالب والمنكبوت والزواحف ، والحوت والهاموش ، والبفنج والياسمين وأغصان الجازورينا والأكاسيا » ونفقيق الضفادع وصراخ صرار الليل ، ورائحة الطين » وغير ذلك لستخدم بمهارة ، فتعطي اللغات في لوحة الوجود . وينقل لنا نجيب محفوظ الاحساس الحقيقي الذي تصنعه هذه الأشياء في النفس مثلاً « أو ماذا تعني بالنسبة لأنيس زكي عندما يقول « الأبراص والفئران والهاموش وماء النهر كل أولئك عشيرتي » . ويطوح اللغة ويأتي بالألفاظ التي تسهم كالأشياء المادية اللازمة لتهيئة جو المواقف ، مثل كرس ورس ، وهي ألفاظ مصرية صحيحة فكلاهما تعني ضم الشيء بعضه إلى بعض . وتظهر البراعة في الاشتقاق والتوليد واستعمال ألفاظ تبهر عامة لآلف الأذن سماعها ، ولكنها عربية سليمة ، يستخدمها بما لا ينفر منها مثل « انتثر الرجل واقفاً » فالنثر تعني الجذب بجفاء ، وانتثر انجذب ومثل « فردة شبيهة التي انسلت في الزنقة » فانسلت من سلته أي مله وسحب .

والأحاديث في القصة ، حوار مركز ، قوى ، سريع النبضات ، يكشف أغوار النفوس ، ويخلق الجو ، ويطور الأحداث . وجو المواقف يسوده المرح الذي يتنوع بين المزاح والدعابة والتهكم ، مما يضفي على القصة روح الفكاهة العميقة التي تعتبر أداة نفسية قيمة ، تمكننا من رؤية الشيء في كافة مظاهره ، وقد يكون بين بعض المظاهر تناقض ينتج عما كتساب تلك المظاهر دلالتها . وقد تبعث هذه الفكاهة على الضحك المنطوي على الجو الذي يعرفنا ما استكن في النفوس . فكثير من المواقف في القصة تزخر بهذه الروح الفكاهة Humour . وتلتقي كذلك بالألوان

متعددة من السخرية التي تتنوع بين السخرية Sarcasm ، والتهكم Irony واللفظة Wit ، والاستهزاء Satire والمزحل Comic ، وكلها تم عن طبائع النفوس . فالبعض يلجأ إلى السخرية ليهون من حمله لألامه الدفينة ، وهذا في ذوى النفوس التي هي أميل إلى الطبع الفلسفي ، والبعض يعمد إلى التهكم الذي يكشف عن نفس عنيفة لا ترحم حتى الغير أو جهله . وهذه كلها أدوات في يد الكاتب الصانع يستخدمها للتعبير عن مكتون النفوس . وعلى سبيل المثال ، فإن « مولسير » يضحك من الناس لتفهمهم ، و« رابليه » يضحكنا ضحكاً مرأ على ظواهر لا يعرف لها علاجاً . وكل هذه الضروب من السخرية نلسمها عند نجيب محفوظ . فأنيس عندما يخبر أصدقاءه بما حدث بين وبين المدير العام بسبب جفاف قلمه من الحبر ، يعلق أحدهم : « يمثل ذلك القلم تكون معاهدات السلام . . إن الأقلام التي توقع تلك المعاهدات لا تكاد تترك أثرها في حياة البشر ولذا فلا يتحقق السلام » . أو في قول أحدهم حيث يريد الإصلاح بينما ينطوي قوله على فساد : « لا تبالفوا في توطيد السلام وإلا حل بنا الملل » . وبذلك تكشف الفكاهة التي تدور خلال ثروة الأصدقاء عما يربطهم ببعض من علاقة ، وبينهم وبين المجتمع من صلات ، وتنتج بكثير من طبائعهم ، وتجل أعماق نفوسهم . وبروح الفكاهة التي تسرى في القصة ، يذكرنا نجيب محفوظ « بشارلس ديكنز » في حملته القاسية على النفاق والأثرة في مجتمعه « و « ديستوفسكي » في مزجه ألوان المأسى بالفكاهة . وبذا يقدم لنا نجيب محفوظ أدباً توافرت فيه الأبعاد الفلسفية العميقة . . أعني التشخيص بالضحك المبكي ، والعلاج بالسخرية الأليمة . . إنها ثروة نجيب محفوظ .

على بروكات

مهزلة يوسف إدريس

لئن كانت «مصرية» الفرافير أمر لا جدال فيه ، فإن «مصرية» المهزلة الأرضية تؤكد نفسها بصورة أكثر عمقا وأصالة . وأعتى بالـ «مصرية» هنا مصرية الموضوع ومصرية الملامح . فإذا كنت «الفرافير» تقرب يحدوها في وجداننا إلى بعيد . . . حيث السامر ، والفرقور . . . فلكذلك المهزلة الأرضية تمتد يحدوها في وجداننا ولكن إلى بعيد جداً . . . حيث جدنا قارون ، تلك الشخصية الأسطورية المشهورة ، التي يقترون ذكرها في الأذهان باكتناز المال والذهب وبذل كل ثمين وقيم في سبيلهما .

لا شك فعلا أن قارون وابنه - وليكن اسمه طليب مثلا - هما السبب في هذه المهزلة الأرضية التي يبعث فيها أحفادها . وعائلة قارون المصرية ، أو المعاصرة ، إنما تعيش الآن مهزلة الكبري والمهزلة قائمة على قدم وساق حول ذلك الميراث ، وما ميراث العائلة إلا قعاً ودماراً . أنه ميراث ذو شقين : مادي ومعنوي ، الذهب ، والدمار ، والغريب أن ذلك الميراث الشمس قد أصبح غريزة فطرية في حياة كل فرد من أفراد عائلة قارون . وتكون حصيلة الرحلة الدنيوية في نهاية العمر خازوقاً كبيراً ، لا هو أعاش حياته ولا ترك أولاده يعيشون . . . لقد أورشهم التركة المثقلة والتركة ليست أماناً كما اتخذ بها ولكنها في الحقيقة هي مصدر الغناء . إنه لم يخلف مالا فحسب وإنما خلف مالا وصراعاً وانشقاقاً وتمزقاً . . . ومهزلة مريضة .

وتبدأ المهزلة بمحمد الأول ، جاء إلى مكتب الصحة ساجباً أخاه الصغير محمد الثالث بعد أن استصدر من مفتش الصحة إيداناً بتصديره إلى مستشفى المجاذيب - وفلا يبدأ الدكتور حكيم بمعاونة التومرجي « صفر » بالشرع في التأكد من جنون محمد الثالث . ولكن محمد الثالث يقرر أن أخاه هو المجنون

فيؤكد للدكتور جنون الثالث ، ويهم بالتوقيع وبإصدار الحكم النهائي ، مع أنه خلال التحدث معه كان كلام الثالث كلاماً لو تمعنا فيه أو تمنى الدكتور نفسه فيه لاكتشف أنه عين العقل ، إلا أن الدكتور يوقع الكشف عليه وفي ذهنه فكرة مسيئة من أن هذا الشخص الواقف أمامه مجنون . المهم أن الدكتور يأمر بترحيله للقسم لعمل اللازم ، وقبل أن يتحرك إذا بذوقه يتفتق عن مفاجأة مذهلة ، يدخل الأخ محمد الثالث الذي هرع من فوره لإيقاف هذه المهزلة ، فحمد الثاني يعلن أن أخاه الثالث ليس مجنوناً وإنما المجنون الحقيقي هو هذا الطاغية الجبار أخوة محمد الأول ، فجنونه أفلح جنون ألا وهو السيطرة وحسب الامتلاك . ولقد دفعه هذا الجنون الفظيع إلى سحب أخيه بالقوة وتصديره إلى مستشفى المجاذيب ليخلو له الجو . . . ويتسكن من الاستيلاء على حقه في الميراث . . .

وكان على الدكتور حكيم أن يتصرف تجاه هذه القضية . ولكنه سرعان ما اكتشف أن «نوتو» تلك التي كانت هنا منذ قليل وادعت أنها زوجة محمد الثالث ليست موجودة . والغريب أنهم جميعاً أنكروا وجودها . لذلك كان العثور على «نوتو» أمراً غاية في الأهمية بالنسبة للدكتور حكيم . وبدأ الدكتور حكيم سلسلة محاولاته للبحث عن نوتو ، التي اتخذت بعد ذلك في المسرحية موقفاً هاماً وأصبح ظهورها على حقيقتها كشفاً للحقيقة .

وإذا كان الأمر كذلك ، قلعل ثمة حكمة تلوح خلف هذه الأسماء الغريبة التي أطلقها المؤلف على شخصيات مسرحيته . فحمد الأول وحمد الثاني وحمد الثالث لا بد أن تكون لأسمائهم هذه دلالة ، إن لم تكن واضحة تماماً فهي على الأقل تشير مجرد الإشارة إلى ثلاث قطاعات نعرفها جيداً ؛ فهي هو محمد الأول برهبت

الشديدة في الامتلاك والاستحواد ولعله يمثل الطبقة المالكة الراغبة في امتصاص الدماء . وهذا هو محمد الثاني ، بكل ملاحه التي تشير لنا إلى طبقة الموظفين البيروقراطية ، وهذا هو محمد الثالث ، الدكتور المثقف السلبى ، الذى يحمل في صدره مشكلة المثقفين كلهم حيناً تضيق بهم الصغور ويسيطر عليهم نوع من الغضب والرفض لكل شيء . أما شخصية « صفر » التورجى فلمه يمثل طبقة بكاملها هو الآخر ، وطبعا نحن نعرف أى طبقة هذه التي يمثلها صفر .

ولقد أراد يوسف ادريس « صفر » هذا أن يكون هو القاضى في هذه المهزلة الأرضية . فالأمر كان قد بلغ به مداه ، ولم يعد في وسعه الانتظار أكثر من هذا ، ورفع سبحة التليفون وطلب بوليس النجدة وبعد برهة جاء بوليس النجدة ، فهل تدرون من هو بوليس النجدة هذا ؟ إنه أعجب بوليس ظهر في مسرحية حتى الآن أنه قارون وابنه الطيب ، اتصل بهما البوليس في جبانة الإمام وطلب منهما أن ينجدا الدكتور حكيم من هذه المهزلة الأرضية التي تسبب فيها .

وتقدم قارون وابنه الطيب من الدكتور حكيم يستوضحان الأمر . وإن هي إلا دقائق حتى قامت الحكمة .. القاضى فيها هو صفر ، والحاجب صفر ، والمدعى العام صفر ، وصفر هو الكل في الكل . ويبدأ صفر في محاكمة قارون وابنه الطيب . ولكنهما لا يمترفان بأنهما ارتكبا جريمة ما ، وإنما كان لا بد لهما أن يفعلوا ما فعلوا ، وإذا كانا قد فعلنا تلك المهزلة فما ذاك إلا لإحساسهما بأن الحياة لا بد أن تستمر . الثروة في يدهما لا بد أن تكبر ولا بد أن يموت الواحد منهم وهو مطمئن على أولاده وهذه هي الحقيقة .



ويفقد الدكتور حكيم صوابه فعلا ، ويتقدم من التورجى « صفر » طالباً منه إن يلبسه قميص الجنون فهذا هو الحل وهو لا يمكن أن يستمر في هذه المهزلة ويمجى . ويسدل الستار بينما يردد صفر أن الحكم لم يصدر بعد .

وأول ما يميز المهزلة الأرضية هي أنها ترمى دعائم ما يمكن أن نسميه بمسرح الغضب أو المسرح الغاضب ، ذلك الذى رأينا بدوره في مسرحية الفراقير . إن الغضب في المهزلة الأرضية يصبح جزءاً من الخطة المسرحية ، وقد يهرك شكل المسرحية لأول وهلة بما فيه من تفريب . ولكنك بعد المشاهدة أو القراءة الثانية ترى أن إطارها العام ما هو إلا تركيب منطقي بالنسبة لموضوع المسرحية . والواضح أن يوسف ادريس قريب جداً من مذهب التعبيرية ، يدخل إلى موضوعه مدخلا واقعياً ، ويجعل من شخصياته قطاعات بأكملها ، وحواره لا يحمل بطاقات شخصية ولكنه كلام مبرر ، يتم بدخائل النفس وتحليل ما يضحك فيها . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن المهزلة الأرضية مسرحية تعبيرية . فإذا نسبنا إذن ؟ في اعتقادى أن يوسف ادريس وضع في هذه المسرحية أسس ما يمكن أن نسميه بالتعبيرية الجديدة . وهي مرحلة تبدأ من (فوق حدود العقل) . . .

و « فوق حدود العقل » هي القصة القصيرة التي كتبها يوسف ادريس منذ بضعة سنوات ونشرها في مجموعة « لغة الآلى آى » ثم اتخذ منها مدخلا لمسرحيته هذه . . . والحق . . . أن يوسف بهذه المسرحية قد اكتشف أرضاً مسرحية جديدة قد تبشر بعطاء كثير .

نجوى شلبي

ندوة القراء

دعوة إلى النقد :

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحلة لتوليد الرأي الحر إنما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة لإيمانها بعلمية الرأي ومسئولية الكلمة ، فإذا كان الفكر على وجود علامة الأمة فالتقيد عامل من عوامل إيجادها ولذلك فجعلنا إذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل حق وطلاقة تدعو قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يلقوا عليها بكلمات النقد ، فنحن أن كلمات النقد النظيف دعائم تساعدنا على تأصيل الجذور ولبنات تمكثنا من الملو بالبناء .

ونحن إذ نفتح هذا الباب النقدي على مصراعيه ليلتقي فيه القارئ بالكتاب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حار لا لقاء درس وأن يكون لحساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

أداة التحليل ، وليست قطع في أكثر من هذا ، فليست هي مذهباً فلسفياً بمقدار ما هي منهج للتحليل ؛ فإذا وجدتم شيئاً من دقة التحليل فيما أكتبه ، فهو نتيجة هذه الدراسة ، وأما تفصيلات منهجها التحليل هذا ، فقد أتهز فرصة مناسبة لبسطها .

ز. ن. م

حول مقال « ضمير الكاتب ودستور المثقفين » :
كثيراً ما تأقت نفسي أن يطرح هذا الموضوع الجوى على صفحات مجلتكم الغراء لكي يوضع موضع النقد وتلاقى حوله وجهات النظر أو تختلف في جدل موضوعي وحجة نظيفة بعيداً عن السفسطة وعمليات المسخ الفكري ، ولقد أعجبت بمقال سيادتكم حول هذا الموضوع ، ورغم أنني أتفق مع سيادتكم من حيث إن الكاتب يجب أن يكتب مستلهماً ضميره وحده ، وأرى أن إقبال الجمهور أو عدمه لا يؤثر في جودة أو رداءة العمل الفني فالفنان هدفه خدمة فكرة معينة يقنع بها الجمهور وليس هدفه إرضاء ذلك الجمهور فتلا من غير المعقول أن يعجب رجل الريف بالمحاكاة « لفرايز كافكا » أو بالأبواب الموصدة لـ « ب. سارتر » ، ومن هنا لا نستطيع أن نحكم على الفن أياً كان نوعه بحكم فئة معينة. لأن هذا يتوقف على عقولهم ولا ذنب للفنان في ذلك ولكني

حول مقال « ضمير الكاتب ودستور المثقفين »
قرأت بشغف - كما هي العادة - مقالكم في العدد السابق من « ضمير الكاتب ودستور المثقفين » وأعجبني كثيراً ذلك التحليل المنطقي الدقيق لمواد دستور المثقفين المقترح والمنشور بمجلة « الاشتراكي » في عددها الصادر يوم ١٣ نوفمبر سنة ١٩٦٥ وما لا سبيل إلى الشك فيه أن المقال قد وفق إلى أبعد الحدود في بيان مواد الدستور التي حالها الصواب فأكدتها وأيدها ، وتلك التي تخالفها التناقض فمالجها وحددها ، بما يضمن دقة التعبير ، وتعيين المهمة ، وتحديد الغاية من ذلك المسمى الرشيد .

هذا ، وموضع ملاحظتي على المقال هو أنه صورة صادقة تكشف للوهلة الأولى عن اتجاه الفلسفة الوضعية المنطقية ، ليس كذلك ؟ فهل يا ترى - هو اتجاهكم ؟ - وإن كان كذلك فأرجو أن تتاح لكم الفرصة للكتابة عن وجهة نظركم الفلسفية من خلال هذا الاتجاه . . . ومع تمنياتنا . . . وتمنياتنا الصادقة بالنجاح لمجلتكم الرائدة .

فؤاد قنديل

ستديو مصر - الجيزة

- من شأن دراسة الوضعية المنطقية أن ترهف عند دارسها

أطلب من سيادتكم مساعدتي فيما أعتقد أنه ليس على فهمه في بعض ما ورد في الجزء الأول من مقالكم .

تقول سيادتكم « ليكن الكاتب من أي طراز شئت ليكن كاتب قصة أو مسرحية ليكن شاعراً أو شارح فكرة أو صاحب رأي فهو في كل حالة وفي جميع الحالات مطالب بالصدق ليشق ظاهر لفظه مع باطن ضميره » وإني لأتساءل هل هناك مقياس يقاس به مدى صدق الكاتب بين ظاهره وباطنه . . ؟ إنا لو فرضنا جدلاً أن هذا المقياس يوجد في الواقع الملموس كي نقيس عليه مدى صدق الواقعيين - وقد تعرض سيادتكم على قول قائل إنني لم أرد قياس الأعمال الفنية بالواقع الملموس ولا بهم أن يكون عمل الفنان منطبقاً على الواقع أم لا، وإنما المهم أن يكون صادقاً مع نفسه - فإن سيادتكم ترى هنا إلى حذف مهمة الناقد فهذه نتيجة حتمية لقول سيادتكم السالف وإلا كيف يحكم الناقد على باني أخدم أفكارى أو يتهمني باني لا أخدم أفكارى فهو باني سريالزمي النزعة أو ممن يكتبون اللامعقول ألا يكون الناقد - أي ناقد - مختصاً في حكمه أو اتهامه . . . ؟

محمد أمين الدشوطي
كلية الطب البيطري - كلية أسيوط

...

حول مقال « ضمير الكاتب وضمير المثقفين » :
تحية تقدير واحترام ؛ وتهنئة صادقة بمقالكم الرائع عن مشكلة قانون الأدب الذي نشر في مجلة الاشتراكي . وأعجاب لا حد له بشجاعتكم في الحق وبنجاحكم الرائع في نقد المشروع نقداً موضوعياً بناءً .

فكيف نستطيع إذ أن نحدد الاتجاهات الأدبية التي لا تقوم على القياس والاحصاء ؟ وكيف ندعي الحق كله في جانب نظام نسبي اقتصادي أو سياسي أو في أي مجال ؟ وهو الذي كان في طي الغيب منذ قرنين وكان العالم يعيش . . . ولا أحد يدري بعد قرن أين سيكون . ولكن سيظل العالم يعيش .

وكيف يمكن وضع إطار ثابت لا يحتمل النقد أو التغيير ؟ وإدعاء أن الحرية مكفولة ومصانة ولكن في داخل هذا الإطار . . . أليس الإطار نفسه من صنع الإنسان ومن فكر الإنسان ؟ الذي أقر المشرعون - في داخل الإطار - أنه لا بد أن يختلف ! ونسوا أن دوافع اختلاف الفكر والآراء وتنوع سبل التنفيذ والتطبيق واحدة داخل الإطار أو خارجه . . . وإن الإطار نفسه لا يمدو فكرة أو طريقة تقبل الخطأ والصواب كما تقبل سواها وتخضع للتطوير والتبديل كما تخضع السبل الأخرى وتعمل في طياتها مزايا وعيوب كما لا بد أن تحمل أي ثمرة إنسانية .

وغتماً بالنيابة عن كل فئات المثقفين أشكرك على منطقتك وأشكرك على شجاعتك وأدعوك بالتوفيق والاستمرار .

إبراهيم محمد إبراهيم

...

حول موضوع « مشكلة الكم والكيف في الثقافة » :
أعجبت بصراحة الدكتور في هذا الموضوع والتي ما بعدها صراحة ، وقد ذكرني وهو يتعرض لهذا الموضوع - أو تلك المشكلة التي نمان منها - وهي مشكلة قلب الكم على الكيف بما يأتي :

أولاً : نزوع الكثير من المثقفين في هذا الحقل الفني إلى الاكتثار من إنتاجهم دون أن يلقوا بالا على نوع الإنتاج أو مستواه يكون لأسباب أهمها :

١ - إن دور النشر تتعامل مع أناس لمعت نجومهم في سماء الفن - فتقوم بنشر كتبهم وأعمالهم دون أن تلتقي بالا على ما يقدمون من أعمال .

٢ - تعامل دور النشر مع أناس معينين كما أسلفنا القول يؤدي إلى إخراج فن لا يؤدي الغرض منه .

٣ - عدم وجود مجال للناشئين ليظهروا فهم - ويقتنسوا مع غيرهم في هذا الميدان يؤدي إلى عدم رفع الفن أو علو قيمته (وتحاول وزارة الثقافة الآن فتح مجال إلا أنه ما زال ضيقاً) .

٤ - تشكل الأدباء بشق أنواعهم في المدن والأصواء وابضادهم عن الريف المملوء بالمشاكل التي تحتاج إلى فن يصلح من هادياتها أو يفرس فيها مادة طيبة .

٥ - اعتقاد البعض - وهو اعتقاد خاطئ - أن مكانتهم الفنية ترتفع بارتفاع عدد ما يقدمون من الكتب أو الأعمال - دون النظر إلى مستواها مع أن المثل يقول (رب ميل خير من ألف ميل) .

٦ - يعوز فنانينا الصبر والتريث حتى يتسنى لهم إخراج فن مبدع يعيش مدى الحياة - كما خلق لنا شيكسبير فناً ما زال يعيش بعد مضي أكثر من ثلثائة عام على خلقها - وكم من أعمال فنية ماتت قبل أن يموت صاحبها وكم من أعمال فنية ما زالت تدب فيها الحياة رغم موت أصحابها - فعملت على إبقائهم أحياء .

ثانياً : المشكلة منتزعة ما بقيت الأسباب ونأمل للمشكلة والأسباب أن يزولا . . . والسلام .

راضي حكيم

...

حول مقال « تطورات جديدة في الفكر الماركسي » :

تعرض الدكتور راشد البراوي في العدد ١١ تحت عنوان « تطورات الفكر الماركسي » تعرض لموضوع الحزب الواحد والأحزاب المتعددة . وكان من رأيه أن الحزب الواحد قد يتفرد بالسلطة وتصبح كلمة الديمقراطية منحصرة بين أعضاء الحزب وهم النسبة البسيطة من أفراد الشعب ثم إن قيام حزبين أو أكثر يمكن في الوقت الذي يحتفظ كل حزب في مبادئه الأساسية على جوهر النظام الموجود ومثل لذلك بالحزبين الجمهوري والديمقراطي في الولايات المتحدة والأحرار والمحافظة في إنجلترا .

إلا أنه لا يمكن التسليم كلية بالحقيقة الأخيرة فكما أن مبادئ الأحزاب المتعددة في داخل البلد الواحد قد لا تختلف من حيث المحافظة على جوهر النظام القائم إلا أن برامج التنفيذ دائماً ما تؤدي إلى تناقض واضح واختلافات حنيفة تؤثر لا على النظام القائم فحسب ، بل على كيان الدولة نفسها . وهذا هو ما يحدث في بعض البلاد الآخذة به .

مجنوناً . ولقد أشار الأستاذ العشري إلى جنون فان جوخ في أعقاب المقال ، ولكن قد تملكنا الدهشة حين نعرف أن مرضه الذي أدخل بسببه مستشفى المجانين في سنت ريمي - بنية أن يشفى - لم يكن الجنون ، وإنما نوع من الصرع مع فقدان المنطق والشعور بالهنة والاعياء والهوس على نوبات كانت تنتابه بين وقت وآخر .

بقي أن نعرف أن عملية قطع أذنه في إحدى حالاته المرضية والتي أشار إليها الأستاذ فتحي - لم تكن في الواقع سوى قطع جزء منها ، وقبل أن أختتم كلمتي عن فان جوخ بشكري للأستاذ فتحي العشري على مقاله المتع : أقول : « لا ينكر أن فان جوخ كان قلماً في يد زمانه على كل حال » عن كتاب :

"How to Understand Modern Art, by George A. Flanagan."

المعرفة العلمية وطبيعتها ؛ الدكتور زكريا إبراهيم :
أليس طريفاً أن تكون المعرفة العلمية ، والعلم نفسه مجرد استمرار لحب الاستطلاع العادي والمعرفة العامة ؟
الفلسفة الإنجليزية اليوم ؛ الدكتور أحمد فؤاد الأهواني :
بحث متع ، ولكن الذي استلفتني فيه هي عبارته :
« ولما كان الحاضر وليد الماضي » .

وبالرغم من أنها عبارة بالنسبة لموضوع البحث ومداره فإني وجدتها زلة طريفة تستحق إقبالها :

فالحاضر وحده هو الذي يصبح ماضياً . ويولد منه المستقبل ، وليس بوليد الماضي . فهناك فرق كبير بين أن تكون الفتاة - فرساً - وليدة أم أو أن تكون هي تلك الأم ؛

فأنا لن نستطيع في أي لحظة أن نقول إن هذا هو الحاضر لأنه سرعان ما يكون عندئذ قد أفلت منا وصار ماضياً ، فمكس ما قاله الدكتور في رأي صحيح ، مع العلم بأن هذه العبارة هي الأساس الذي قام عليه منهجه في البحث .
شولوخوف كما رأيته :

إن انطباعي عن المقابلة التي دارت بين أولجا صفري بنات الكاتب الروسي ليونيد اندرييف مع الفلاح الأديب الفاتر بجائزة نوبل للأدب : إن أولجا تكلمت عن شولوخوف من خلال نفسها مع انطباع سيكلوجي ذاتي عنه بصورة مفضوحة !

ولذلك فإني أرى ضرورة تطرق النحلة لشولوخوف ببحث عنه تقييماً له كأديب معاصر بحق .

وقبل أن أختتم ملاحظاتي أود السؤال عن : هل ترجمت روايات إيريس ميردوك إلى العربية أم لا ؟ وما هي رواياتها المترجمة إن كانت قد ترجمت ؟
شكراً .

محمد الشالبي - بغداد

•••

- لم يترجم لها إلى العربية روايات ، وترجمت لها في بيروت دراسة بعنوان « سارتر المفكر العقل الرومانسي » ترجمها الأستاذ جورج طرابيشي

Sartre : The Romantic Rationalist

وإذا ما تركنا وجه المقارنة وانتقلنا إلى تجربتنا الحالية في الاتحاد الاشتراكي العربي فإن نجاحها يحقق تحالفاً حقيقياً بين قوى الشعب مشتركة والتحالف بين المصالح يعني دائماً احتفاظ بذاتية كل مصلحة في إطار المصالح الأخرى مترابطة معها وغير متناقضة معها . . . وإنا نرجو من مجلتي « الفكر المعاصر » أن تعطي لهذا الموضوع القدر الكافي من الأهمية بحيث تقضي على ما يثار كثيراً من الربط بين الاتحاد الاشتراكي والحزب الواحد . . . وشكراً .

حسن أحمد عبيد
كلية الاقتصاد والعلوم السياسية
قسم اقتصاد

•••

حول مقالات العدد العاشر :

مأساة . . . فنسنت فان جوخ ، الأستاذ فتحي العشري :

« ولا يستطيع الإنسان أن يذهب بعيداً : إن شكل الفن الذي سيولد سوف تحدده الحضارة التي ينشأ فيها . إن الفنان ليس إلا قلماً في يد زمنه » .

ج . أ . فلاناجان

أعجبني عبارة الأستاذ فتحي العشري من أن فان جوخ في لوحاته قد التزم النزعة « الغير الملزمة » ومع ذلك فإن التأثير الزخرفي لرسوم اليابانية أضفى على إنشائهات القماش ، بينما تسببت القوى التأثيرية في مطاردة الظلام من رسومه « وإعائهت على تأليف أسلوب معين ظل إلى اليوم حاملاً لإسسه ، إن أسلوب فان جوخ ، أسلوب اللالزام . إن نزعة فان جوخ المتفردة المحصورة حثت عليه التفور من الالتزام أي إلزام . ولعل شخصية فان جوخ الغريبة الأطوار لا تخرج على سيات شخصية الفنان الحق ، ويلخص لنا دوجر فرأي شخصية هذا الفنان العجيب فيقول :

« لقد كان شاباً متواضعاً منزوياً ، ولكنه كان أيضاً قديساً . . . كان ضحية لمعتقداته الثابتة الرهيبة التي قد تجنح بصاحبها إلى التمسك بالقيم الروحية ، حيث تتلاشى جميع المبادئ الأخرى بجانبها ، وقد تسبب إصراره على هذا المبدأ في تركه لمل جول ، وإلغائه الإنجيل في دير بروتستانتي ثم انصرافه عنه ، لأنه كان يبشر سرغياً بالكتاب المقدس ، إلى التشرذم والفن . وتلا ذلك ضبط عقيدته ، وانفعال شخصيته الذين بمثابة إلى بيت المجانين . وأخيراً إلى الانتحار . ولكن هذا الحسن الخط لم يكن قبل أن علم نفسه في أمن وإصرار ، كيف يجد تعبيراً في الرسم عن الجوع الروحي الذي كان يعرفه ، وكف يترك مجموعة من الأعمال الفنية كان من الممكن إنتاجها عبر عمر طويل ، ولكنه أنتجها خلال عشر سنوات قصار مبيتاً أول محاولاته في تعلم نفسه كيف يرسم ، والنهاية التي جاءت مع طلبة المسدس .

وربما تساءلنا بعد هذه الكلمات الصادقة المعبرة عن حياة ذلك الفنان ، هل كان فان جوخ قديساً فتناً أم فتناً قديساً ؟ .

وللتقي بسيزان « وكان تعقيب الأخير الوحيد على لوحات فان جوخ بعد اطلاعه عليها : « إنك لترسم كما لو كنت